PINACOTHECA

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

diretti da

ROBERTO LONGHI ed EMILIO CECCHI

LIBRARY
MAY 5 1966
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE DI
PINACOTHECA
15, VIA ANTONIO BOSIO
ROMA
(37)

PUBBLICAZIONE BIMESTRALE

ANNO I, N. 2 - SETTEMBRE-OTTOBRE 1928-VII

Digitized by Google

SOMMARIO

GEORG GRONAU - *Le opere tarde di Giovanni Bellini* (con 10 illustrazioni) 57

ROBERTO LONGHI - « *Me pinxit* » :

Op. 1. - Un San Michele Arcangelo di Gentile da Fabriano.

Op. 2. - I resti del polittico di Cristoforo Moretti.

Op. 3. - La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460. [Bonifacio Bembo].

(con 15 illustrazioni e due tavole fuori testo) . . . 71

EMILIO CECCHI - *Dipinti del Bachiacca* (con una illustrazione e due tavole fuori testo) 88

ANTONIO MORASSI - *Quattro sculture ignote di Michele Pacher* (con 4 illustrazioni) 93

ALBERTO FRANCINI - *Eugenio Gignous* (1850-1906) (con 11 illustrazioni) 97

MARIO SOLDATI - *Due pannelli inediti del Fontanesi* (con 4 illustrazioni) 110

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

ABBONAMENTO ANNUO		UN FASCICOLO SEPARATO	
Italia e Colonie	**L. 60**	**Italia e Colonie**	**L. 12**
Estero	**» 100**	**Estero**	**» 20**

VAGLIA: PINACOTHECA - 15, Via Antonio Bosio - ROMA (37)

Digitized by Google

Fig. 1. — Berlino, K. Fr. Museum. - GIO. BELLINI: « Madonna fra due Sante ».

LE OPERE TARDE DI GIOVANNI BELLINI*

L'oggetto della ricerca che segue è costituito da un gruppo di dipinti, cui, parecchi decennî or sono, veniva imposto quel nome di « Pseudo-Basaiti » che, d'altronde, portava ben chiari segni d'impaccio e di provvisorietà.

Il tentativo di costruire un siffatto gruppo prese come punto di partenza un quadro d'altare del Museo di Berlino (n. 20, dalla Raccolta Solly): il trittico con san Giovanni Battista, san Gerolamo e san Francesco (fig. 2), e, nella lunetta (fig. 1), la Madonna fra due Sante. Dall'eccellente catalogo del 1832, redatto dal Waagen, fino ai giorni nostri, l'opera portò in galleria il nome di Marco Basaiti; nome accettato dai Crowe e Cavalcaselle e, per l'addietro, anche dal Berenson.

Ch'io mi sappia, fu Gustavo Ludwig il primo a reputare impossibile l'inserire stilisticamente quest'opera fra quelle accertate del Basaiti; e, stimolato da consimili, felicemente trovati, nomi provvisorî — per esempio quello di Pseudo-Boccaccino — propose per il maestro la denominazione di Pseudo-Basaiti (1). Il catalogo ufficiale la fece propria. Ma sono stato per l'appunto io, fra tutti i cercatori della vecchia arte veneta, ad occuparmi il più attivamente perchè la singolare esistenza di cotale maestro s'arricchisse d'altre opere (2); e mi sento perciò in dovere di tentare, sul fondamento dei miei risultati odierni, di far giustizia dell'errore così propalato.

È interessante la constatazione, che, già da secoli, nella stessa Venezia, non si riuscisse a veder chiaro nell'opera, e che per essa, anzi, in mancanza d'ogni tradizione sulla sua paternità,

---

* Questo saggio del dott. Gronau appare, in lingua tedesca, nella collezione « Zur Kunstgeschichte des Auslandes » dell'editore Heitz di Strasburgo (n. 125). Autore ed editore si vogliono qui ringraziare per la concessione fattaci di presentare senza indugio la versione di un contributo che, mentre tocca un argomento così capitale, ma delicato e controverso, dell'arte nostra, non avrebbe altrimenti, nel testo originale, ottenuto presso di noi, una sufficente diffusione. *(N. d. R.)*.

(1) « Jahrbuch d. pr. Kstsmlgn »; XXIV, 1903, p. 144; XXVI, 1905, Beiheft, p. 28.

(2) Nel « Berliner Galeriewerk » (edito da Mayer, Bode, v. Tschudi e altri), Venez. Schule, p. 39-40; « Kunstgesch. Gesellschaft », Sitzungsbericht VI, 1900.

Digitized by Google

si recassero le ascrizioni più diverse. Il Ludwig dimostrò esser l'opera identica con quella già sull'altar maggiore di San Cristoforo, nell'isola omonima fra Venezia e Murano. Il Boschini la descrive esattamente come opera del Cima (« tutta opera del Conegliano »); il Martinioni, nelle sue aggiunte alla « Venezia » del Sansovino, dice, all'incontro: « di maniera dei Santa Croce » (e, al proposito, si noti che anche il Cavalcaselle vedeva nel quadro un dichiarato carattere bergamasco) (1). Le due attribuzioni ritornano nella bibliografia del settecento così da poterne desumere che, soltanto dopo la sua entrata nella Galleria di Berlino, l'opera abbia ricevuto il nome che doveva prevalere nel secolo scorso.

Sebbene l'altare si trovasse in luogo alquanto appartato dalla circolazione quotidiana, esso godette, nella cerchia degli artisti dell'epoca, una particolare considerazione: stanno a provarlo le molto frequenti derivazioni che se ne ritrovano in quadri veneti dopo il 1500. Alcune di esse io avevo annotato da anni e le raccolgo qui, come segue, di parecchio accresciute:

a) La tavola centrale è copiata in un quadro, giustamente attribuito alla cerchia dei Santa Croce, nella Galleria di Budapest (n. 177). Le dimensioni ne sono state allargate; il paesaggio, trasformato piuttosto infelicemente.

b) Il san Francesco venne copiato, 1: come già il Ludwig aveva rilevato, da Andrea Busati, nel suo quadro per il palazzo dei Camerlenghi (Venezia, Accademia, n. 81); 2: dal Bissolo, nella figura del sant'Antonio del trittico di Brera (n. 158).

c) Il san Gerolamo attrasse particolarmente l'attenzione degli artisti contemporanei, e ne conosco le seguenti ripetizioni:

1° Disegno a penna del Louvre (sarebbe difficile crederlo lo studio originale del Bellini per quella figura).

2° Quadro della raccolta Felix Warburg, a New-York.

3° Nell'altare del Rondinelli all'Accademia di Ravenna (fig. 3), dove il Santo è copiato fedelmente, salvo che, in luogo del rotolo, tiene nelle mani un libro, e che la figura è alquanto più allungata.

4° Nel quadro di Madonna con quattro Santi, già nella Collezione Leuchtenberg a Pietroburgo (ch'io conosco solo dall'incisione a contorno del Muxel). In questo dipinto, del resto tutto desunto da figure del Bellini, il san Gerolamo è esattamente copiato da quel di Berlino, sebbene ridotto a mezza figura e con lo sguardo rivolto al Gesù Bambino.

5° Milano, Galleria Borromeo (già Sala I, n. 12), Madonna fra i santi Antonio e Gerolamo.

6° Nel dipinto del « Crocefisso attorniato da Santi e da Profeti », sur un pilastro della chiesa del Santo, a Padova, compiuto nel 1518 da Gerolamo del Santo (2), dove il san Gerolamo si rivede trasformato in Amos.

d) La Veronica della lunetta si vede copiata dal Bissolo nel suo quadro della Raccolta Layard (oggi National Gallery, n. 3083).

Questa serie di derivazioni, già non piccola, e tuttavia sicuramente non ancora completa, dimostra che l'originale dovette goder gran fama a' suoi giorni. E l'imitazione non si restringe alle figure singole, chè anche tutto il complesso delle tre figure sottostanti, riunite fra loro dal legame del paesaggio, offrì campo all'imitazione in almeno due trittici. Il primo è quello firmato e datato nel 1506 da Francesco di Simone da Santa Croce, nell'Accademia di Bergamo, dove

---

(1) Boschini, « Ricche Minere, Sestier d. Croce », p. 20; Sansovino-Martinioni, p. 234.

(2) Crowe-Cavalcaselle, ed. Borenius, II, p. 68, nota 3.

Digitized by Google

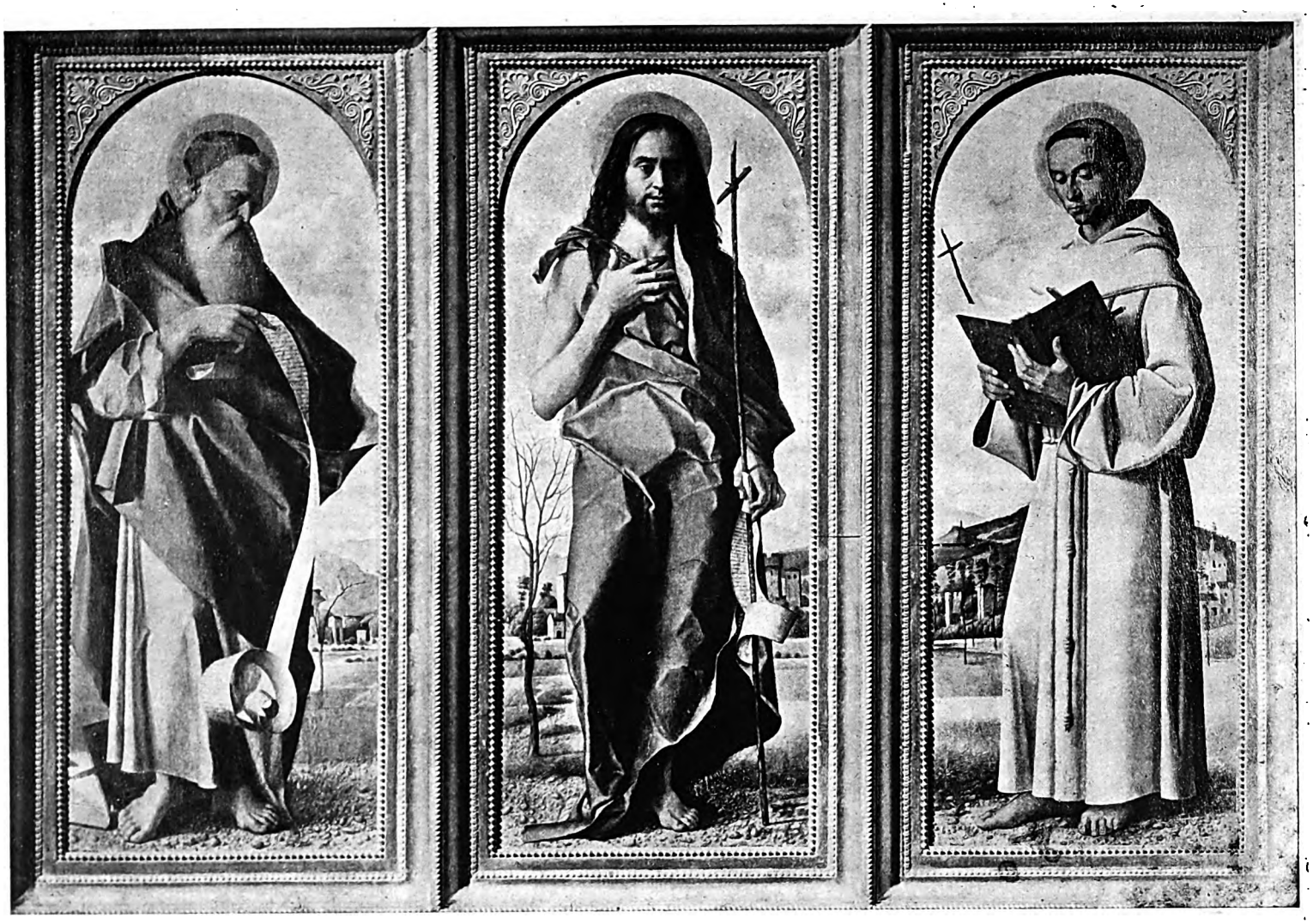


Fig. 2. — Berlino, K. Fr. Museum. - GIO. BELLINI: « S. Giovanni Battista tra i Santi Francesco e Gerolamo ».

Digitized by Google

l'appoggio è così incondizionato che non bisogna d'altra dimostrazione, mentre nel trittico già ricordato del Bissolo, a Brera, la traccia, pur restando, a nostro avviso, non dubbia, è meno avvertibile per la maggior larghezza data allo scomparto centrale. E persino per quel tanto di buono che vi può essere nel trittico del Bissolo a san Giovanni in Bragora, occorre sicuramente farne risalire l'ispirazione alla stessa fonte.

Dimostrata così l'impressione vivissima che questo altare esercitò sui pittori contemporanei, ne consegue con altrettanta decisione, ch'esso dovette esser dipinto da uno dei capiscuola dell'epoca, o addirittura: dal caposcuola per eccellenza, alla cui fama e preminenza tutti gli altri dovevano inchinarsi. Siamo dunque ricondotti al maestro al quale esclusivamente spettano siffatti onori: a Giovanni Bellini.

Fig. 3. — Ravenna, Museo. - RONDINELLI: « San Gerolamo ».

A misura che si accresce la conoscenza del materiale figurativo superstite dell'arte veneziana sul finire del Quattro e sul primo decennio del Cinquecento, tanto più chiara si svela la singolarissima situazione, nel suo tempo, di Giovanni Bellini. Nessuna delle sue Madonne o delle sue composizioni lasciava il suo studio senza venir riprodotta, in tutto, o parzialmente: trattasi talora di ripetizioni autorizzate dal Bellini medesimo, e alla cui esecuzione, per mano di scolari, egli stesso soprintendeva; ma talora, invece, anche di furti spirituali, al quale proposito, occorre sempre rammentare, che si recava su di essi, in quei tempi, un giudizio molto diverso da quello di noi moderni. Come Alberto Dürer, anche Giovanni Bellini avrebbe potuto lamentare: « Sie machen mein Ding nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen »,

Per converso, è possibile notare quanto siano rare ed eccezionali le imitazioni da quadri d'altri maestri, qualora non si tratti di ripetizioni della bottega stessa: così, per esempio del Cima da parte del Busati o di Giovanni Maria da Carpi. Ciò vale per lo stesso Carpaccio che, per l'importanza artistica, veniva pure al suo tempo immediatamente dopo il Bellini; ed altrettanto dicasi per il Basaiti. Di costui si conoscono ripetizioni in proprio (per esempio i due san Sebastiano a Berlino e nella Galleria Doria; e, nella tavoletta di Vienna, la ripresa miniaturistica del gran quadro di Venezia con la « Chiamata dei figli di Zebedeo »), ma non conosco un solo caso in cui un artista contemporaneo si sia appoggiato ad un'opera del Basaiti nella forma che è possibile rilevare per quasi ogni opera del tempo tardo di Giambellino. Una tale constatazione sarebbe già sufficente per fare escludere il nome del Basaiti nel caso dell'altare di Berlino.

S'intende bene che, quando ci si accinga ad attribuire una determinata opera a un determinato maestro in base a considerazioni stilistiche, non è sufficente il fornirla di un nome: chè, soprattutto quando si parli di un artista il cui svolgimento ci è noto attraverso una ricca serie di lavori, occorre poter inserire l'opera in questione in una fase di tempo ben circoscritta.

Ora, per chi conosca l'arte del Bellini, anche soltanto nei suoi tratti più generici, sarà chiaro come per me, che il dipinto di Berlino deve prender posto nell'ultima fase della sua ricchissima attività. La presentazione aggraziata delle figure, la tenerezza pittorica del trattamento, l'inclinazione

Digitized by Google

palese per i colori chiari, con uno effetto, quasi, di variopinto, son tutti caratteri da rilevarsi esclusivamente in quadri posteriori al 1500: dal « Battesimo di Cristo » a Vicenza, attraverso la pala di san Zaccaria, fino al « Baccanale » e alla « Donna allo specchio » di Vienna; per non citare che cose notissime. Un'ulteriore delimitazione del tempo dell'opera ce lo dà il già citato trittico di Francesco da Santa Croce a Bergamo, con quella sua data preziosissima del 1506. D'altra parte, stretti legami, sui quali io stesso ho già richiamato l'attenzione molti anni or sono (1), annodano l'altare di Berlino col Battesimo di Cristo, a Vicenza. È sufficente confrontare la figura centrale del trittico con quella del Cristo nel « Battesimo » (fig. 4), per giungere alla convinzione che, ad onta della figura panneggiata nel primo esempio, nuda nell'altro, entrambe devono l'esser loro alla fantasia figurativa di un medesimo artista. Si riprovi, nei due casi, la struttura delle teste o il contorno del braccio destro, e si avvertirà che persino nei particolari si ha di fronte lo stesso modo di rappresentarsi la forma. Per due volte il gettito delle pieghe, sebbene condizionato dalla diversa posa delle figure, si spiega liberamente, quasi con una vita propria, atta a ristorare l'occhio con il suo gioco scintillante. Nella scelta dei colori poi, si annunzia, nelle due opere, quello spirito che si palesa in modo così sorprendente entro le opere tarde del maestro: come un gioioso riconoscimento del colore, quasi una nuova scoperta, che certamente dovette colpire a guisa di rivelazione la cerchia del pittore, facendo confessare a molti, di fronte all'altare di san Zaccaria, non esservi in tutta Venezia, un quadro più bello. Anche il giudizio del Dürer, tante volte prodotto, trova, per questa via, la migliore giustificazione.

Fig. 4. — Vicenza, S. Corona. - GIO. BELLINI: Il Cristo del « Battesimo ».

La data del « Battesimo di Cristo » è già conosciuta. Il committente del dipinto, di ritorno da un viaggio in Terrasanta, fondò la Cappella sul finire del 1500; ANNO MD si legge sur una delle colonne che fiancheggiano l'altare; e nel 1502 i lavori erano finiti.

Per questa via noi veniamo a procurarci una sicura delimitazione cronologica anche per l'altare di Berlino. Più antico del quadro di Vicenza esso non è di sicuro, chè, al paragone, il « Battesimo » tiene ancora qualche tratto più arcaico (sensibile, più che dimostrabile). Non può dunque cader prima del 1501-502, e, d'altra parte, è certamente anteriore al 1506, data del trittico di Bergamo. Si richiami a controllo l'altare del 1505 a san Zaccaria, e ne conseguirà questa soddisfacente constatazione: nella proporzione figurale, e soprattutto nel sentimento, dove ogni figura, profondata in se stessa, par colma di una religiosa vita interiore, si manifesta uno stesso e grande maestro.

(1) Purtroppo tali rilievi, invece di condurre alla retta conclusione, mi servirono allora a riunire anche questa, come altre opere, alla creatura dello « Pseudo-Bassaiti ».

Digitized by Google

La parte più sottile, nel quadro di Berlino, è tuttavia il paesaggio, che, rilegandosi come unità attraverso le tre tavole, fa bene dimenticare la separazione tutta esteriore delle figure, per via della cornice. In Giovanni Bellini fu certamente donato al mondo uno dei più grandi paesisti: essendo il suo spirito accessibile agli infiniti stimoli d'ogni tono. Già molto per tempo egli procedette, in questo campo, oltre la sensibilità dell'epoca, nè fu mai stanco di scoprir cose nuove. Qui, egli ci raffigura il paesaggio come lo si incontra venendo dalla laguna verso le prealpi, nella Marca Trevigiana, sotto una luce chiara e serena; paese di ben disposti campi e poderi, attraverso i quali va serpeggiando un ruscello azzurrognolo. E la acuta osservazione del pittore si rivolge, oltre che alla terra, a scrutare il cielo. Nessuno dei contemporanei ebbe più del Bellini un senso e una comprensione intimi del carattere delle nubi; nè egli si limitò a dar di esse uno schema, ma seguitò ad osservarle e a raffigurarle sempre diverse, cosicchè occorre giungere fino agli olandesi del Seicento per riconoscere una resa egualmente sottile d'un cielo occupato di nuvole. Anche qui, dunque, la stessa constatazione: ci è di fronte l'opera d'un maestro veramente grande e creativo.

In confronto con le tre tavole, la lunetta che le sovrasta parrebbe di una qualità alquanto più debole. E, tuttavia, uno scrutinio attento porta a conchiudere che anche questa parte della pala spetta, nella esecuzione, sostanzialmente al maestro stesso. Ammetto che il tipo di Maria sia più pieno ed attondato che nella maggior parte dei quadri di Madonne dopo il 1500, nei quali è, di solito, una presentazione più aggraziata; il simile si potrebbe dire della mano sinistra, così piena. E neppure è frequente nel maestro la figurazione del Bambino, frontale all'osservatore; qualche cosa di affine si trova, tuttavia, oltrechè nell'altare Priuli, a Düsseldorf, proprio in due quadri di questo tempo, conosciuti, purtroppo, soltanto da repliche: una Madonna con due Santi nel Museo di Feltre e una Madonna con Bambino benedicente, in un paesaggio, la cui ubicazione attuale mi è ignota (1); in entrambo i casi la testa del Bimbo è perfettamente frontale. Il tipo arguto della Veronica è abbastanza affine all'angelo in primo piano del Battesimo di Cristo, e, quanto alla Santa di sinistra, il cui nome non è sicuramente identificato, la si potrebbe confrontare con la Elisabetta del quadro di Giambellino, a Francoforte.

***

Dal momento che fui proprio io, parecchi anni or sono, a costruire un « corpus » dello Pseudo-Basaiti, partendomi dall'altare di Berlino, m'incombe ora l'obbligo — ora che quell'altare è riconosciuto come opera di Giovanni Bellini — di riesaminare tutto quel materiale alla luce della nuova conclusione.

Nessuna opera del gruppo è più vicina alla pala berlinese, di quella « Madonna del Prato » (fig. 5), che, nella Galleria di Londra (n. 599), sulla base dell'autorità dei Crowe e Cavalcaselle, è pur sempre esposta sotto il nome del Basaiti; sebbene il catalogo osservi prudentemente che il quadro venne anche ascritto a Giovanni Bellini e alla sua scuola (2). Qui dovrebbe seguire una digressione allo scopo di dimostrare che questo dipinto fine, sensibilissimo, non potrebbe mai toccare al Basaiti, di spirito tanto più secco; ma preferisco riserbarmela per altra occasione, dove, dedicando al Basaiti un capitolo particolare, il suo svolgimento artistico potrà godere di un più ampio chiarimento. Qui, all'uopo, basterà osservare che gli autori della Storia della pittura italiana, verso

(1) Un tempo presso Elia Volpi a Firenze. Un secondo esemplare di questa composizione è in Santa Maria in Trastevere (Vedi: « Bollett. d'Arte », I, 1907, fasc. XI, p. 17).

(2) Riprodotta nel Venturi, vol. VII, 4, fig. 372, come « Anonimo belliniano »; allo stesso modo sono indicate anche la « Madonna » Borghese e la « Santa Conversazione » Giovanelli.

Digitized by Google

Fig. 5. — Londra, Mat. Gallery. - GIO. BELLINI: « La Madonna del Prato » (fot. Anderson).

Digitized by Google

Digitized by Google

i quali i nostri debiti sono pure infiniti, partirono dalla falsa presunzione di un tirocinio del Basaiti sotto il Bellini. Ma, quando questo gruppo di dipinti veniva in luce, il Basaiti era già un maestro indipendente; ed è più che dubbio se egli sia mai stato in più strette relazioni con Giovanni Bellini, o se, piuttosto, tutto ciò che nelle sue opere richiama il grande maestro non si lasci spiegare abbastanza dall'attrattiva che tutti i grandi pittori veneziani del tempo, senza eccezione, risentivano per il vecchio caposcuola. Del Basaiti noi possediamo, invece, un non piccolo gruppo di Madonne, alcune primitive, altre più mature, le quali si dànno a riconoscere per via di un

Fig. 7. — Castello di Frohsdorf (Austria). - GIO. BELLINI: «Madonna con Bambino» (1509).

tipo già ben formato e che pienamente si distacca da quello, femminilmente dolce, e pittoricamente reso, della Madonna di Londra.

L'opera, d'altronde, non palesa alcun elemento che possa inibire l'ascrizione al Bellini in persona: chè, anzi, un confronto anche di particolari, non può che dimostrare la parentela più stretta con l'arte sua, nella fase estrema. Soprattutto il paese, rivela per intiero la finezza d'una osservazione appassionata, quale è propria al maestro: la campagna nel sopore estivo, quel pastore disteso, la mucca che pascola, l'abbeveratojo. Proprio come nelle tavole di Berlino, il terreno, sul dinnanzi, è cosparso di minuti ciottoli rotondi; un particolare accessorio, ma, perchè caratteristico, pur degno di attenzione.

Ed ecco, in soccorso, le derivazioni, a dimostrare quanto il quadro fosse apprezzato in Venezia. Ne conosco, fino ad oggi, tre o quattro. Un mediocre bellinesco ha fedelmente copiato la Madonna, che adora il Bambino (diversamente disposto), in una Sacra Conversazione della

Digitized by Google

Galleria Capitolina; ed è forse della stessa mano un quadro della Galleria di Ravenna, variato in questo, che la Madonna sorregge il Bambino, (identico), colle due mani (1). Anche il Catena in due opere di gioventù, le Sacre Conversazioni di Liverpool e di Budapest (n. 97), ha imitato la testa della Madonna (con quel singolare motivo della pezzuola) ed anche, pure variandolo, il corpo del Bambino (2). Sebbene non ci sia possibile datare questi lavori del Catena, è certo ch' essi appartengono al gruppo delle sue opere giovanili, le quali non trovano luogo che poco

Fig. 8. — Milano, Galleria di Brera. - GIO. BELLINI: « Madonna con Bambino » (1510) (fot. Anderson).

dopo il 1500; e per questa via noi veniamo a procurarci una datazione anche per la Madonna di Londra, in buona concordia con la tratta di tempo già stabilita per l'altare di Berlino.

In immediata connessione con la Madonna del Prato, Crowe e Cavalcaselle citano l'« Assunzione di Maria » (fig. 6), in san Pietro Martire a Murano, come uno dei lavori indipendenti del Basaiti da trovare riscontro in quelle opere del Bellini, nelle quali pareva ad essi di rilevare la cooperazione del supposto discepolo. Fra gli scrittori del Seicento, che citano questa pala ancora nella Chiesa degli Angeli, il Ridolfi la considera opera del Bellini, e tributandole lodi particolari (fatica invero delle sue più delicate); il Boschini, all'incontro, ne dà per autore il Basaiti (3). L'incertezza delle

(1) Del quadro romano vedi fot. Alinari, 17500; il quadro di Ravenna è riprodotto nel Ricci, « Raccolte artistiche di Ravenna », tav. 77.

(2) Il quadro di Liverpool è riprodotto nel Catalogo della Mostra d'arte veneziana primitiva al Burlington F. A. Club, Londra 1912, tav. 29; il quadro di Budapest nel Venturi, op. cit., pag. 348.

(3) Ridolfi, ed. Hadeln, I, p. 70: Boschini, op. cit., Sestier della Croce, p. 25. La riproduzione è nel Venturi, op. citata, fig. 369, come Rocco Marconi (!).

Digitized by Google

Fig. 9. — Roma, Galleria Borghese. - GIO. BELLINI: « Madonna con Bambino » (fot. Alinari).

Digitized by Google

ascrizioni, dunque, come già nel caso dell'altare di Berlino, e in non pochi altri dove si tratta di opere del Bellini (basti ricordare la Risurrezione di san Michele di Murano, a Berlino, e il polittico dei santi Giovanni e Paolo), si è prodotta assai per tempo, col risultato che i contorni della figura del maestro, allontanandosi sempre più, venissero a perdere in chiarezza. Il Ridolfi, di fatto, non merita in sè maggior fede che il Boschini; e se noi ci siamo appoggiati alla sua citazione, ciò è stato solo in quanto essa vale a dimostrare che, ancora nel Seicento, una tradizione durava a porre il Bellini in relazione coll' « Assunta » di Murano.

Ora, rivolgendoci a considerar l'opera, e per cominciare dalla figura della Protagonista, osserveremo subito quel suo ovale nettissimo, regolarissimo, racchiuso entro la pezzuola di lino che, lasciando libera una ciocca di capelli castani, si perde a destra sotto il mantello, e discende invece a sinistra in una lunga striscia, fin sul petto. Un tale motivo cercheremmo invano nelle « Madonne » fino al 1500, o ancora per alcuni anni dopo. Eccolo invece ritornare, con una costanza sorprendente, in un altro gruppo di dipinti che, per evidenza documentaria o stilistica, si dimostrano appartenere all'ultima fase del maestro. Citeremo al proposito: la Madonna col Bambino in piedi, del Castello di Frohsdorf, presso Vienna (fig. 7) (già raccolte Mocenigo e Duchesse de Berry, a Venezia), firmata e datata nel 1509; la Madonna di Brera (fig. 8), firmata e datata nel 1510, che, nel carattere bucolico del paese, può ben confrontarsi colle parti relative dell'altare di Berlino e della Madonna di Londra; la Madonna della Galleria Borghese (fig. 9), dal Morelli ascritta al Bissolo, particolarmente affine, nel tipo, all' Assunta, e firmata in caratteri corsivi; la solenne Madonna (già nella Raccolta di Lord Northbrook, ora presso Ralph Booth a Detroit) (fig. 10), firmata in sontuoso capitale, e la cui fama si dimostra per un rilevante numero di repliche (Cavalcaselle: Bissolo); finalmente, un poco variata nel panno che qui discende egualmente su entrambi i lati, la Madonna col Battista e una giovane Santa, con la firma più schietta che si possa pretendere da parte del rigorismo Morelliano, provenuta recentemente nell'Accademia di Venezia da Palazzo Giovanelli (Cavalcaselle: eseguita nello studio del Previtali).

Non si tacci di pedanteria la ricerca di un tal motivo esterno, a dimostrazione di concordanze estetiche e cronologiche fra le opere in questione. Proprio questa singolarità — singolarità perchè il motivo non appare prima giammai, e dopo invece con un' insistenza innegabile, e con varianti quasi trascurabili — fa concludere decisamente per una tale concordanza; dev' essersi trattato, insomma, di un ordine formale che, trovato una volta, piacque singolarmente al vecchio maestro; forse perchè il bianco del panno circostante dava buon risalto al bruno dei capelli o al dorato caldo delle carni, o forse perchè la ricorrenza delle linee parallele si poneva in felice contrasto col compiuto ovale del viso. Chi potrebbe mai dire? A noi basta che la constatazione sia inconfutabile. E poichè tutte codeste Madonne, senza eccezione, recano una firma ineccepibile (ci si può sempre consolare ritenendola una specie di marca di fabbrica) noi dobbiamo concludere che l' intero gruppo venne originariamente pubblicato e diffuso nel mondo sotto il nome del maestro.

Così, anche l'Assunta, sebbene non porti firma (fatto certamente notevole, ma tuttavia da rilevarsi in parecchi altri quadri che nessun conoscitore vorrebbe oggi porre in forse), viene ricondotta nello studio del Bellini, dov'essa, sicuramente, vide la luce. Per fortificarci nella persuasione, serva, fra gli otto Santi, la figura del Vescovo al centro (quella che il Boschini indica come san Ludovico); con varianti minime noi la rivediamo come sant'Agostino nell'altare di san Giovanni Crisostomo, datato dal Bellini nel 1513. Il portamento, l'interpretazione, il disegno delle due figure son così affini da dichiararle ambedue figlie indubbie di un solo padre.

Riportata dunque la pala di Murano nella sua retta connessione, un esame comparativo coll' altare di Berlino chiarirà specificamente quanto di comune sia fra le due opere. Io voglio insistere soprattutto sul trattamento dei panneggi: qui come là, la stessa compiacenza nel mobile

Digitized by Google

Fig. 10. — Detroit, Raccolta Booth. - GIO. BELLINI: « Madonna con Bambino ».

Digitized by Google

gioco delle pieghe che, nell'accentuazione delle emergenze e delle rientranze, ottengono un resultato di plastica ricercata ed efficacissima. Luci scintillanti corrono al sommo delle pieghe accentuando l'andamento lineare. Si osservi inoltre la tendenza ad infrangere i manti al suolo, lasciandoveli come strascinare. Altra particolarità: le mani. La palma è rappresentata insolitamente piccola, il pollice, quasi sempre, molto disteso, le altre dita acutamente ripiegate all'articolazione della prima falange (ciò che nel quadro di Murano è visibile nella destra del Battista e nella mano levata dell'Apostolo sul dinnanzi, a sinistra).

Non rimarrebbe ora aperta che la questione più difficile: se cioè la qualità del quadro conceda di ascriverlo al maestro. E che cosa mai vi si opporrebbe? Non la composizione, sicuramente, che si svolge secondo quella solenne legittimità alla quale il maestro mai non venne a trasgredire. E anche meno la presentazione e la caratterizzazione delle figure: che solenne assemblea di tipi significanti, questi otto uomini! Ora il pathos, ora un'intima concentrazione, riccamente graduandoli secondo l'età e il temperamento, li contraddistinguono. Sono convinto che se codeste figure occorressero isolatamente, come nell'altare di Berlino, a nessuno verrebbe fatto di pensar mai al Basaiti o a qualunque fra gli scolari di Giambellino. Meno ancora si oppone ad una tale denominazione la qualità dei colori: che è quella tipica, comune a tutte le opere tarde del maestro, ricca, finemente scalata, e con una dichiarata tendenza per le graduazioni di toni chiari. Per annotare ancora un particolare cromatico: il Battista (sul dinnanzi, a destra) è panneggiato con lo stesso verde giallognolo che ha servito per la stessa figura nella pala di Berlino.

(*continua*) GEORG GRONAU

Digitized by Google

" ME PINXIT „

Op. I. — *Un San Michele Arcangelo di Gentile da Fabriano.*

Questo San Michele Arcangelo (*tavola*), a voler essere precisi questo San Michele Serafino, oggi bellissimo ornamento della raccolta Stoclet, a Bruxelles, fu già illustrato nel 1914 (*Rassegna d'Arte*, p. 100) dal Perkins, al nome di Andrea di Bartolo; non senza parecchie riserve, anche troppo fondate, cui tuttavia il Van Marle non riconosceva ragion sufficente (*It. Sch. of P.*, II, 1924, p. 574, n. 3). Senonchè, poco dopo, lo stesso Van Marle (XI, 333), invece di restar fermo in quella sicurezza, già mutava fianco per accedere ad altra opinione, suggerita (con molta buona grazia, del resto) dal possessore dell'opera: il quale ama vedervi una creatura del Sassetta (1).

Ma come restare, in questo caso, entro le mura di Siena? Già nel riandare la vicenda critica, ci si stupisce dell'antitesi fra le due successive proposte: Andrea di Bartolo, un rifacitore tardone, tutto abitudini grafiche e nulla artista, restando incerto s'egli abbia mai dipinto per altro che per industria, in ogni caso senza mai procedere oltre la minuta e già meccanica lezione del padre; da escludere, dunque, per un'opera tanto eccellente e, per molti lati, inconsueta. Il Sassetta, invece, uno spiro alato e serafico: nuovo Simone, con le nuove curiosità d'un principio di secolo, ma compunte dal cilizio nascosto d'una immutabile divozione. Per tutto ciò, non che altri senesi, neppure il Sassetta si vedrebbe mai imbrancato nella brigata profana che stravolge l'accezione metaforica ed extratemporale d'una suntuosità immaginaria e votiva ad altra tutta di momento, tutta lussuosa e mondana. Lo si dice per avvertire che anche il suo nome, pure adatto a ristabilire il grado eccelso dell'opera, non ne identificherebbe mai il modo, tutto costumato e di casta affatto terrena.

Non è dalla fantasia di un senese che può essere escita una così folle contrarietà alla teografia riconosciuta; contrarietà evidente in tutto il vestiario di questo San Michele. Michele è ai senesi un grave arcangelo orientale in tunica o clamide, poi, una volta tradotto nel latino della chiesa trionfante, un loricato centurione di paradiso. Il passaggio a questa seconda forma — già usata da Ambrogio Lorenzetti a Roféno — si diffonde verso la metà del Trecento e dura nell'arte italiana d'allora in poi con una perennità stupefacente. Al San Michele di Guido servono ancora i medesimi indumenti, che a quello di Allegretto (fig. 2), o del Perugino, o di Piero; o proprio del Sassetta (fig. 3), a Cortona (2).

Ma questo! Rubacuori di torneo, non formidabile comandante dell'armata celeste, e neppure inquieto doganiere di animule come quello del Sassetta, egli ha tolto semplicemente il costume dei crociati dell'ultima ora, e va doventando il patrono della cavalleria, una specie di San Giorgio appiedato. Restano le ali, ed anch'esse, aumentate al numero di sei come in un serafino, stornate

---

(1) Alla perfetta cortesia del Signor Adolphe Stoclet dobbiamo così la fotografia del quadro come il permesso di riprodurla.

(2) Vedi, tra le poche eccezioni: il San Michele in giubbone e schinieri nel musaico (toscano?) del sepolcro Morosini a S. Zanipolo (1382); e, per due volte, lo stesso arcangelo in armatura moderna nella predella dell'Alunno a Compiègne.

Digitized by Google

dunque da una semantica che si pensava inalterabile, compaiono come una stravaganza di costume, un sovraccarico di eleganza. Affibbiate sopra la corazza di recentissima « armurerie », chi le ravvisa altrimenti che come un segno di nuova investitura cavalleresca? Antagonista di Lucifero o cavaliere del Graal che si faccia caravella delle penne tolte ai cigni settentrionali, anzi, per più mirabolante parata, venga, fatuo bilancione, a trainarsi sulla carcassa del drago, per il mare d'erbette cosparse di citisi e di genziane? Aggiungete ch'egli è un arcangelo in mazzocchio: lieve fin che si voglia,

Fig. 1. — Firenze, Museo di San Marco. - BEATO ANGELICO: « San Michele » (fot. Alinari).

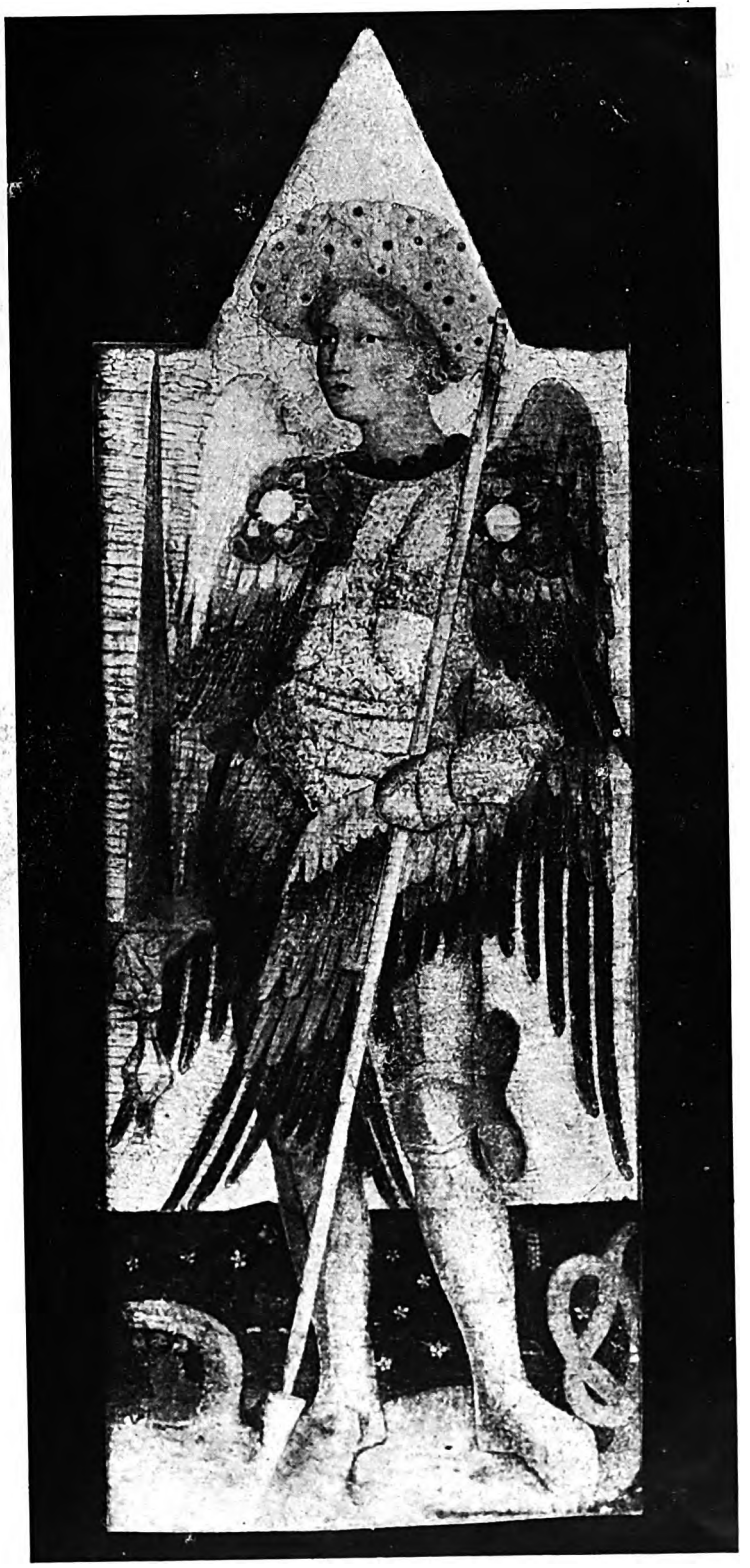
Fig. 2. — Roma, Pinac. Vaticana. - ALLEGRETTO NUZI: « San Michele » (fot. Alinari).

Fig. 3. — Cortona, S. Domenico. - IL SASSETTA: « San Michele » (fot. Alinari).

per quel suo candore appena tócco di pistilli multicolori, ma pur sempre un mazzocchio; e lo riconoscerete un affine non già dei santi del Sassetta, ma, piuttosto, del San Giorgio del Pisanello, o di quei perdigiorno, ignari di santità, abbandonati da Masolino sulla piazza fiorentina, nel torvo affresco del giovine Masaccio, al Carmine. Ed il Pisanello medesimo, nell'affresco di San Fermo, avendo ad affiancare il San Michele con un San Giorgio, non aveva ardito altrettanto, e gli aveva lasciato un costume più tradizionale; quanto a Masolino non pare che, nel toccar di consuetudini rituali, egli si concedesse mai alcuna infrazione di attributi; si veggano le coorti degli Angeli, degli Arcangeli, dei Serafini, ben disposte e classificate nell'Assunta del Museo di Napoli.

Se vediamo giusto, non v'è che un solo pittore, in cui si possa identificare la precisa volontà

Digitized by Google



Bruxelles, raccolta Stoclet.
GENTILE DA FABRIANO: San Michele Arcangelo e Serafino.

Digitized by Google

Digitized by Google

di un pensiero di costume così stravagante, anche nei dominii teografici. Non so se alcuno mai abbia rilevato che, già nella rappresentazione tradizionale del San Francesco in atto di ricever le stimmate, Gentile da Fabriano abbia aumentato le ali del Cristo Serafino da sei ad otto nel polittico della

Fig. 4. — Firenze, Uffizî. - GENTILE DA FABRIANO: « L'Arcangelo Gabriele » come « serafino » (fot. Alinari).

Romita, a dieci nel quadretto della raccolta Fornari. Ma qui ci è tanto più utile richiamare il momento in cui il Fabrianese, dovendo figurare l'Annunciazione nelle cuspidi della pala famosissima di Santa Trinita in Firenze, non si peritò, con un « unicum » iconografico suo personale (e che crediamo, infatti, senz'altro esempio in tutta la serie rappresentativa del soggetto), di trasfigurare parimenti l'arcangelo annunziatore in un serafino (fig. 4). Trovar la replica del singolare motivo

Digitized by Google

in un Michele, e potrebbe forse parlarsi di derivazione, echeggiamento, o simili (1); ma, esialato anche Gabriele — la cui iconografia, perchè più frequente, era anche più canonica — dopo il compagno di classe celeste! Questa ci pare veramente una coincidenza d'arbitrio da non spiegarsi che con la identità dell'ideatore.

E, per restare nell'ámbito delle prove iconografiche esterne: abbiam citato fra i San Michele centurioni anche quel di Allegretto, nel trittico Vaticano; esso ci ritorna ora utilissimo per un riscontro di discendenza regionale: giacchè è proprio di qui, dal suo predecessore marchigiano, che Gentile ha desunto il singolarissimo tratto di costume di quel collarino arrovellato di piume metalliche che rivediamo per due volte nel San Michele Stoclet e nel Gabriele dell'Annunciazione di Firenze. Potrebbe persino avanzarsi, ma con più cautela, che il trattamento a finta agemina nell'armatura del santo d'Allegretto, per quella sua imitazione astratta dall'andamento delle barbe di penna, abbia fornito a Gentile lo spunto immaginativo per rivestire di tante ali i suoi arcangeli serafini. Che Gentile abbia guardato al santo di Allegretto appar certo, d'altronde, anche dal modo di rappresentarvi il drago; astrattamente, quasi come un massiccio supporto romanico della figura.

Ma, anche senza questo torneo iconografico, il premio di questa figura sarebbe toccato egualmente a Gentile per la forma dell'arte. Suo proprio è il concepimento dilatato e fievole del corpo, come in un unico metallo dolce o in una sola duttile cera; suo proprio il rapporto tra la figura, così larvale, e la quinta simbolica dello spazio: e, se anche egli non abbia indulto agli sperperi d'oro sull'oro, famosi nel giovine re, pure germano di questo santo, nell'Adorazione dei Magi, ha tuttavia ostentato qui, sull'oro di fondo, il nuovo tesoro di un'armatura cinerea, di un candido mazzocchio fiorito di gocciole pluricolori (2), e del gran fornimento d'ali a ordini di piume rosse e verdi con le barbe tratteggiate d'oro, come in un pauroso guarnello azteco. Similmente, sul disco d'oro dell'aureola, si deprime, dilatato sigillo, il viso docile; non più animato che un fiore di cera, sorto dal calice di un collo, tenero e largo, di re fannullone. Così, tutta la figura sa di metamorfosi; come se dalla larva cinerea dell'armatura, escisse una vanessa guerriera.

Di certo, Dio Padre non ebbe mai a guardiano un più innocuo farfallone di torneo che codesto San Michele arcipennuto, allo stesso modo che il paradiso cristiano non ebbe mai ospiti più « incroyables » che i santi del polittico Quaratesi. Tutta gente che non si sa come entrasse in celo: non certo per una cruna d'ago, e, insomma, della stessa casta di quei Magi miliardari — Nino, Sardanapalo e Dagoberto — della pala di Santa Trinita.

Nè dubitiamo che anche il San Michele non appartenga a quello stesso momento, fiorentino, dei modi del pittore: momento di fasto smisurato in cui, ad una con Masolino, Gentile, dilatando teneramente la forma, così dilata i motivi della decorazione astratta; il tempo della pala Quaratesi e dell'Incoronazione della Vergine (Heugel) del Fabrianese, come dell'Annunciazione di Masolino

(1) A nostro vedere, l'unico che dimostri un tal quale ricordo di questa singolarità iconografica di Gentile, è l'Angelico nel San Michele (fig. 1) d'uno dei pilastri della « Deposizione » già in Santa Trinita; dunque nella stessa chiesa dove, pochi anni innanzi, aveva dipinto il pittore di Fabriano. L'abito è di nuovo quello classicheggiante, ma si veda l'aggiunta del guarnellino di penne e persino la direzione delle due ali maggiori, che, così appuntite verso l'alto, dànno anch'esse un segnale serafico.

Quanto alle varianti nel numero delle ali, conosciamo, prima dell'esempio di Gentile, il Gabriele con quattro ali in una « Annunciazione » (1374) del miniatore bolognese Niccolò di Giacomo (Monaco, Staatsbibl., n. 10072). Circa gli stessi tempi, o poco innanzi, si ricordino anche gli angeli curiosamente « tetralati » nel Giudizio Universale del Camposanto di Pisa; un affresco che, ad una col famoso « Trionfo della morte », ci dilunga dal Traini ed anzi rivela una cultura figurativa tipicamente bolognese (Vitale da Bologna?).

(2) Il mirifico effetto del candido mazzocchio sull'oro di fondo non appare dalla nostra riproduzione, sì invece da quella pubblicata dal Perkins (art. cit.); alla quale preghiamo il lettore di riferirsi per questo particolare stupendo.

Digitized by Google

nella raccolta Goldman; dove i motivi più lenticolari s'ingigantiscono a coprir tutta l'opera come con un solo frammento di enorme bordura immaginaria; ciò che avveniva a Firenze intorno al venticinquesimo anno del Quattrocento.

Poichè anzi l' « Incoronazione » Heugel è, palesemente, soltanto il centro di un maggiore complesso smembrato, e poichè le misure si corrispondono abbastanza (1), è da chiedersi se il San Michele non abbia un tempo potuto essere il pannello o uno dei pannelli di destra della « Incoronazione ». Giovi avvertire, al proposito, che un uffiziale dell'armata celeste era bene adatto a fiancheggiare in parata l'evento più fastoso della sua corte, e che quei fioroni o rosolacci metallici, fermati ad uso di fibule sugli omeri dell'arcangelo, vanno bene del pari col vasto fiorame del tappeto, nell'« Incoronazione ».

Ma, comunque sia di questa pertinenza, si potrà, per oggi, stare contenti al raggiungimento sicuro che il San Michele della raccolta Stoclet ritorni fermamente al non grave e ricamato fardello del magnifico spenditore di Fabriano; del quale è peccato che l'entusiasmo commemorativo di questo 1928 abbia, come si suole, indotto ad alterare alquanto i lineamenti non altro che sinuosi, voluttuari, ed ornati (2).

Op. II. — *I resti del polittico di Cristoforo Moretti già in Sant' Aquilino di Milano.*

Or sono parecchi mesi, in Milano, mi si chiedeva un giudizio su questi due santi (fig. 1 e 3), ad evidenza compagni, che altri aveva riferito genericamente alla scuola veronese dei tempi di Stefano; e subito mi veniva fatto di pronunciare che, in origine, essi non fossero altra cosa dai laterali della Madonna di Cristoforo Moretti, già in possesso del senatore Bassano Gabba, oggi nel Museo Poldi Pezzoli; l'unica opera sicura giunta fino a noi, del celebre, ai suoi tempi, pittore cremonese (fig. 2).

Non erano soltanto a suggerirmelo quei costanti richiami dei nimbi ellittici, egualmente farciti di lettere cufiche, modellate in pastiglia sull'oro del fondo: ma proprio il senso caduco e spiovente della forma in questi due santi di una eleganza così « blasée » da ritornar quasi allo sciatto e al dimesso; larve di costumi e consuetudini rituali, stampite sul « cel d'oro » ormai consunto dai tempi, oltre l'alta siepe di roseto cisalpino.

E poichè, messe a confronto, le misure venivano a risponder bene con quelle della tavola mediana, eran proprio gl' immancabili famigli di quella Regina d'una aristocrazia pallidona e flemmatica, questo San Lorenzo dalle palpebre arrovesciate, quasi blefaritico, ma pur ricercato nella zazzeretta di moda in Lombardia; e questo curioso San Genesio; a proposito del quale era, intanto, notevole che tra i due santi già confusi a quei tempi nel martirologio: il notajo di Arles e il mimo musicista di Diocleziano, il pittore avesse scelto il secondo; forse perchè più

(1) La tavola dell'« Incoronazione » Heugel (per noi, l'originale di Gentile) è alta oggi ottantacinque centimetri, ma, la cuspide essendone mozzata, doveva in origine raggiungere o di poco superare il metro, che è l'altezza della tavola Stoclet; ed è larga sessantadue: proporzione conveniente, per la parte centrale di un polittico, con i trentasei centimetri di largo che misura la tavola del San Michele.

(2) Una garbata esposizione divulgativa dell'arte di Gentile è quella, recente (Fabriano, 1926), del Dott. B. Molajoli; ma non conveniamo con questo autore, nel credere originale la « Incoronazione » di Vienna, la quale anzi, anni fa, ci parve una copia umbra, nel genere del Bonfigli, dal quadro Heugel; indicibilmente superiore, questo, proprio dove risiede la forza di Gentile, diciamo nel particolare. Anche il Van Marle (VIII, 26) dichiara un autentico Gentile il quadro di Vienna; ma egli, soltanto perchè lo tiene per identico al quadro Heugel. Per la storia del dipinto di Vienna (regalato all'Accademia nel 1882 dal Principe di Liechtenstein) vedi invece: Eigenberger, Die Gemäldegal. d. Akad d. b. K. in Wien, Wien, 1927, Textband, p. 156-157.

Digitized by Google

Fig. 1. — «San Lorenzo».
(Raccolta privata).

CRISTOFORO MORETTI:
Fig. 2. — «Madonna col Bambino».
(Museo Poldi-Pezzoli).
Resti del pentittico già in Sant'Aquilino di Milano

Fig. 3. — «San Genesio».
(Raccolta privata).

Digitized by Google

adatto a rivestirsi di una costumata attualità; e divenuto, infatti, l'annoiato istrione visconteo che vedete: in guarnacchino, e con quelle sue gambine gotiche che le puntute babbucce paion figgere come zappette da giardiniere nel terriccio bruno, carico di funghi e di acetoselle.

Ricordavo poi d'aver letto nella eccellente « Storia della pittura nella Lombardia » del Toesca (Milano, 1912, p. 554), che di un polittico del Moretti già in Sant'Aquilino, presso San Lorenzo, a Milano, non si avesse più traccia; ma, ora che la Madonna Poldi si rivedeva così sicuramente fiancheggiata da due accoliti, veniva fatto di chiedersi se il trittico così ottenuto (fig. 1, 2, 3) non fosse intanto quel che rimaneva di un maggior complesso smembrato. Quel San Lorenzo e quel San Genesio che parevano ripetere la scelta loro, il primo dalla chiesa di cui il Sant'Aquilino — che ospitava il dipinto — era come un annesso; il secondo dal fatto d'esser stato in antico persino titolare del sacello ove il polittico figurava, ci esortavano a sciogliere quasi ogni riserva. E la conferma ultima che il Lanzi pareva negare, veniva invece, e inconfutabile, dal più antico illustratore di quel sacello, il Padre Allegranza. Era dunque un lasso di memoria che il Lanzi [1] riferisse d'aver letto la firma del pittore intrecciata a mo' di trina sull'orlo del manto della Vergine; una confusione forse, nel ricordo, tra i caratteri alquanto sinuosi e ricamati di quella firma sulla predella del trono e gli altri, cufici, che ricamano i bordi della dalmatica di San Lorenzo; una confusione, diciamo, se il Padre Allegranza [2] quasi mezzo secolo prima del Lanzi (1757) ci descriveva il quadro a questo modo:

« Veggo in una tavola... la quale ivi ancora esiste, dipinti a destra, S. Pietro Martire, indi *S. Lorenzo*, in mezzo poi la Vergine col suo Divin Figlio, appresso *S. Genesio col violino*, infine S. Lucia; Opus, come leggo *di sotto*, Xristophori de Moretis de Cremona ».

Per colmo di conferma, il Padre Allegranza s'era compiaciuto di ornare la lettera iniziale della dissertazione su quella cappella con un legno cavato (per la rarità dell'iconografia) dal San Genesio; ora, nessun dubbio che l'incisione riproduca proprio il San Genesio della nostra tavola. Alla completa restituzione del pentittico del Moretti non manca dunque che il ritrovamento, reso più agevole dalla buona traccia odierna, di un San Pietro Martire e di una Santa Lucia.

Nè si pretende che la riscoperta di codeste due figure venga ad aumentare di molto la statura del pittore cremonese; giova contentarsi ch'essa lo riconfermi nel suo grado di adepto convinto, e probabilmente immutabile, del tardo goticismo cosmopolitano, quale s'era già potuto desumere dalla Madonna Poldi.

E neppure vi troveremmo spunto sufficente per rimutare qualche cosa alla opinione del Toesca, venuta a sostituirsi ad altra del Malaguzzi-Valeri che aveva dedicato il capitolo d'un suo libro sui « Pittori lombardi del Quattrocento » a « Cristoforo Moretti e l'influsso del Pisanello sulla scuola Lombarda »: la tesi, diciamo, del significato puramente lombardo che il Moretti sta a raffigurare, quando sieno intese bene le fasi dello svolgimento locale, per tutto il primo cinquantennio del secolo, da Michelino da Besozzo agli Zavattari. E la tesi egregia, tuttavia, non esclude l'altra d'una quasi perfetta unità — proclive a facilitare gli scambî — della pittura veronese e milanese a mezzo il Quattrocento, prima dell'apparire in Milano delle nuove venature rinascimentali.

I lombardi avevano precorso i veronesi, come ogni altro, nello stabilimento di quello stile dove una verità di epidermide scorreva entro una legatura del più decorativo e fantasista irrealismo; sta bene; ma, avviandoci verso la metà del secolo non è dubbio che Stefano e il Pisanello sovrastino, come personalità, a tutti i lombardi contemporanei o di poco più giovani; sicchè non è ragionevole

---

(1) Storia pittorica della Italia, ed. di Bassano, 1809, IV, 121.

(2) Spiegazioni e riflessioni etc. sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano, Milano, 1757. Dissert. I, p. 4.

Digitized by Google

Fig. 4. — Roma, Palazzo Venezia. - Attribuito a STEFANO DA VERONA: « Gesù Bambino ».
(fot. Minist. P. I.).

Fig. 5. — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. - CRISTOF. MORETTI: « Gesù Bambino ».

Fig. 6. — Verona, Museo. - Attribuito a STEFANO e al PISANELLO: « Gesù Bambino ».
(fot. Anderson).

Digitized by Google

respingere il sospetto che, proprio per quella parentela d'intenti, essi abbiano potuto esercitare una certa presa su qualcuno dei finitimi lombardi. Se un polittico al séguito degli Zavattari, com'è quello illustrato dal Van Marle (VIII, 180), ma senza sufficenti ragioni, come opera di Jacobino Cietario (oggi nella donazione Contini a Castel Sant'Angelo), manifesta la forma milanese, schiettamente locale, verso il 1450; e se invece il polittico del Moretti, per quelle sue desinenze formali strascicate e spioventi, si approssima singolarmente ai risultati di un Giovanni Badile, ciò, diciamo, potrebbe ben essere l'effetto non soltanto del grado, per entrambi quasi identico, ma proprio di una leggera refluenza veronese sul pittore di Cremona.

È presumibile che altri mi consigli di servirmi, all'uopo, anche della seguente constatazione innegabile: che un Bimbo così sghimbescio e rachiticone — ciò inteso, resti ben fermo, non già come il prodotto d'una insipienza d'arte, anzi d'un senso per il grottesco espressivo, disforme, e appassionato, comune a tanti pittori italiani di quei decennî —, che un Gesuino siffatto (fig. 5) ed egualmente ombreggiato come di fumo sulla cera, trovi il suo paragone appropriato non in opere sicuramente lombarde, sì invece, e per due volte (fig. 4 e 6), in opere che, di solito, valgono per veronesi: nel Bimbo d'una Madonna già della raccolta von Bülow, ora del Museo di Palazzo Venezia sotto il nome di Stefano da Zevio (Berenson, Hermanin); e nell'altro della Madonna detta « della Quaglia », nel Museo di Verona; un quadro per cui i nomi di Stefano e del giovane Pisanello ricorrono periodicamente. Senonchè le due definizioni, tutt'altro che sicure, finiscon per dilatare i termini del problema, in luogo di concluderlo; non essendo di fatto impossibile che, appunto per la prepotenza delle parentele con la Madonna Poldi, quei due dipinti non debban ritornare in proprio alla Lombardia; se per l'appunto al Moretti, non vorremmo oggi decidere. Ma, intanto, ci pare che da una più attenta analisi di codesta miscela tra lombarda e veronese, la figura del pittore di Cremona non potrà sicuramente che profittare; e così, maggiormente, riaversi.

Op. III. — *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460.* [*Bonifacio Bembo*]

Nel commentare i commenti utilissimi del Salmi al ciclo pittorico di Castiglion d'Olona e e alle opere che in qualche modo ne discendono (« *Dedalo* », 1927-1928), s'è avuta la fugace opportunità (« *Pinacotheca* », I, 1, p. 37 e n. 1) di rammentare un dipinto che, fondatamente, il critico attribuisce ad un seguace lombardo di quel cooperatore di Masolino che, per noi, è Paolo Schiavo: intendiamo l'abbastanza nota « Adorazione dei Magi » già nella raccolta Lazzaroni, a Parigi. E, volendo chiarir meglio al Salmi perchè invece non ci fosse possibile riconoscere alla stessa mano anche la toscanissima tavoletta dell'« Annunciata » a Castiglione, citavamo due altre pitture, dove i caratteri del discendente lombardo si propongono anche più schietti: un'« Incontro di Gioacchino ed Anna » (nel ricordo il soggetto s'era spiegabilmente alterato in quello, affine, della Visitazione), ancora poc'anzi presso un'antiquario milanese, e la « Coronazione di Cristo e della Vergine per le mani dell'Eterno », nel Museo di Cremona.

Il collegamento dei tre dipinti, raggiunto per quella via metodica che chiamano formale, veniva, nel séguito dell'indagine, ad ottener tali conferme pesantemente materiali da invogliarci a trascinarle solleciti in pasto ai nostri miscredenti, non come un'ammissione, anzi come un grosso boccone inconfutabile circa la bontà di quel metodo primario; le cui tappe giovi qui, nel caso specifico, richiamare partitamente.

Per cominciare dalla Adorazione dei Magi (fig. 5), è questo un quadro che la critica tiene alla sbarra da tempo. L'ascrizione del 1909 (Lafenestre, *Rev. de l'Art A. et M.)* è a Stefano da Zevio; il

Digitized by Google

Venturi (VII, I, 1911, p. 95) fu sicuramente acuto nel cogliervi relazioni con lo stile di Castiglione, ma andò oltre il segno supponendone l'autore identico con quel compagno di Masolino che noi crediamo Paolo Schiavo; dimenticando, infatti, i tanti segni di Lombardia che formano la costellazione elementare del dipinto e che, giusta le gran simiglianze a quei giorni fra veronesi e lombardi, rischiarano il significato generico, ma non tutto trascurabile, dell'ascrizione più antica.

Simiglianza generica, dunque, con l'Adorazione di Stefano a Brera, ch'è del 1435 e che può intanto fornirci il primo termine per la collocazione temporale del dipinto; ma altrettante simiglianze, e altrettanto generiche, con il medesimo argomento nelle mani di un Antonio Vivarini o

Fig. 1. — Già a Parigi nella raccolta Lazzaroni. - BONIFACIO BEMBO: « Il séguito dei Re Magi » (particolare).

di un Gentile; meglio ancora, per la qualità un pò più dimessa, si penserebbe al grado di un Bartolommeo di Tommaso, nel trittico Rospigliosi della Galleria Vaticana, o di un Arcangelo di Cola, o di un Nelli, o di un Delitio. A fronte, le dissimiglianze. La composizione è lungi dall'essere tutta legata e circonvoluta di linea, come quella di Stefano: l'arabesco che inizia il suo corso, fin troppo graficamente, nel gruppo della Vergine col Bimbo, dura di già fatica a propagarsi nella calata dell'orlo d'ermellino sulla veste del re ginocchioni, e si sperde poi, giunti che siamo al dispiegarsi verissimo dei capolavori di costume indosso ai due altri monarchi; i quali, ad un tempo, riportano tutto l'interesse dello spettatore sulla parte del ritratto; una parte che parrebbe prevalere anche nell'alto, pur confinando, come confina, con la più mera convenzione.

La classe medesima di questi ritratti non è una sola, o talora è composita; qui, tenendo del caratterismo immaginario e svisato del gotico tardo; qui, della tenera universale zoografia che pregiamo nel Pisanello; altrove ancora, più tenuemente, di qualche rigore intellettuale toscano. Quest'ultimo tratto è visibile almeno una volta in un tipo come quello in berretta ducale sulla sinistra del gruppo nell'alto; nello sforzo di pervenire alla norma fiorentina, il punto di stile risulta

Digitized by Google

affine a quello dei profili di un Pesellino maturo o di un Giovanni di Francesco; ed accenna plausibilmente al decennio tra il '50 e il '60. Quanto alla parte del caratterismo, ora più ora meno svagato, eccolo subito intervenire, ad un passo, negli altri cortigiani di provincia (fig. 1): famigli della razza più pettegola e da cortile che si possa trovare; certe lanugini e moschettine cresciute ad ogni stormire di moda; una meraviglia di cronaca, questi donzelli. Nei ritratti, poi, dei due maggiori protagonisti (*tavola*), in piedi, nell'attesa del proprio turno di offerta — e si avvisi quale rigoroso cerimoniale in questo lor modo di fare all'aperto anticamera —, celebra quasi un trionfo il verismo di eccellenza epidermica che siam soliti a pregiare nel Pisanello pittore: una verità non cercata e scarnita, ma solo amorosamente scremata e distinta a quel modo che il botanico s'illude di classificare, conferendo un nome diverso ad una rosa, da un suo diverso trascolorire nei petali. Una gaia scienza. Il giovine re, un portento di fatuità, ma contegnosa e che sta sul punto; non batte palpebra al cenno d'invito del collega più anziano, sottospecie sfumata di saggio siniscalco nordico dagli occhi cerulei.

Fig. 2. — Bergamo, Acc. Carrara. Artista lombardo c. 1440: « L'Imperatore » (carta da tarocco).

Un ben curioso commisto! Mondane sono anche le corti dei Magi di Gentile o di Antonio Vivarini, ma, a paragone di questa, più lontane, meno fisionomiche e, alla grossa, orientaleggianti; qui un'aria di corte più rinserrata, una superbia locale, una cerchia non curiosa che di sè medesima, un fasto più intenso e maniaco; dove, una volta onorati i signori ed il séguito con ogni attributo di riconoscibilità, tutto il resto non pare esistere che come decorazione, arricchimento, appannaggio.

Qui appunto ci pare consistere il segreto dell'opera o dell'operatore: in questa tratta enorme, a distinguere le parti generiche da quelle di un naturale obbligatorio; le quali ultime, verissime di quel tenue vero di prammatica che abbiam detto, risommano con una leggiadra incoscienza, sul fondale d'una spazialità pressochè inesistente, e percorsa da infiniti altri segni d'irrealismo. S'è già detto come, di fronte ai due re, il gruppo divino non abbia più fondamento vitale di quello d'un semplice arabesco, dunque di sentore quasi soltanto vegetativo; ma si può aggiungere che anche il bel crocchio maledico dei cortigiani appare tanto più sorprendente, così a portata di mano, quando si rilevi ch'esso pretenderebbe di sostare al di là di una china boscosa, che l'ottica, per converso, indurrebbe a creder distante almeno un tiro di balestra, se la frasca vi è resa con un così singolare impressionismo di luci brandite. E, chi seguitasse la lettura, vedrebbe quei ritratti, così sinceri, confinare con grinte di figuranti cavate da un abbecedario fisionomico puramente generico, e di memoria; ecco, proprio l'ultimo profilo verace campirsi sull'altro, affatto manieroso, di quell'astrologo o santone d'oriente da non trovare il suo pari che in un imperatore di tarocchi lombardi (fig. 2). Per compir l'opera più favolosamente, i cocuzzoli finali dei cappelli paion fare a cambio con quelli dei monti grotteschi, tra i cui fianchi un fiumicello si divincola, come per l'impegno di torcere un'iniziale miniata attorno a quel castelletto estremo; eppure più irreale, nella sua finta lontananza, che non ne sarebbe un modellino, preparatone in pastiglia, sul vostro scrittoio.

La particolarità d'un ritrattismo quasi maniaco è poi la più rivelatrice d'una storia locale nell'opera: frammenti di cronaca precisa da non collocarsi altrove che alla corte milanese, o in una delle sue dipendenze, come Cremona o Pavia; stessi costumi e stesso spirito di costume, d'un

Digitized by Google

lusso quasi drogato, che negli affreschi degli Zavattari a Monza, salvo qualche tratto un poco più moderno; da riporre, dunque, forse un decennio più tardi di quel ciclo che è del 1444. Infine, non si crede di sforzare troppo la misura estetica di questi brani di privatissima cronaca ducale, dicendo ch'essi restano unici a rispecchiare per l'occhio il senso che si esprime dei tanti curiosi documenti milanesi dell'epoca, e, in primis, dal celebre programma scritto per gli affreschi che decorarono un tempo il Castello di Pavia.

« Item il Duca de Barri, D. Ludovico,.... Guglielmotto da Malpaga, cum li cani tratti da naturale... Item el Duca Philippo, quale staga cum le mano in spalla de dui suy in qualche atto bello... Item lo Ill.° Conte Joanne Galeaz, quale sia tegnuto per mano dal nostro S.e D. Philippo... Item el Signore ad tavola solo cum Hieronimo de Becharia che gli daghi bevere lo sescalco et quello porta el piatello et se faci che sua Signoria mangia in oro... Item [citato nell'inventario dell'arciritrattista Zanetto Bugatto, e mescolato fra quelli dei signori di Milano] un retracto del cane giamato Bareta ».

Uno stesso ardore, insomma, di omaggio veristico nei riguardi della più stretta cerchia di corte, a comprendere i bipedi e quadrupedi più eccellenti, ed anche, com'è da rilevare per altre testimonianze, la stessa contiguità con gli argomenti mitici; sui quali, invece, la prescrizione cade puramente generica come di certo ne sarà stata l'esecuzione: « Item l'altra salla messa ad oro inborito et se gli fasano in la volta tutti li pianeti... Item in la camera dela capella la volta abbia Dio patre e gli angeli et cherubini... ».

È ora plausibile cominciare a proporre che il direttore di quella grande impresa decorativa, cioè il cremonese Bonifacio Bembo, possa esser chiamato a rispondere anche della nostra singolarissima « Adorazione » ? E che mai propongono, a questo fine, gli altri due dipinti dove lo stesso « anonimo » è all'opera ?

L'uno dei due dipinti (fig. 4) si trova intanto, e ab antiquo, in Cremona; oggi nel Museo Civico (1). È quella « Incoronazione della Vergine e del Cristo per le mani dell'Eterno » — una singolarità, codesta, nell'iconografia dell'argomento (2) — pubblicata, anni fa, dal Toesca (3), fra quelle opere anonime lombarde che, verso la metà del Quattrocento, tengono ancora fede ai modi degli Zavattari. Ora, tenuto in mente che l'argomento sacro non comportava ritratti e che il confronto deve dunque instituirsi con le sole persone sacre dell'« Adorazione », non è dubbio che il paragone torni, e pienissimo. La Madonna è dello stesso ceppo di quella, soltanto di una fralezza ormai provetta e consunta; stesso il piegarsi replicato e sinuoso del suo manto. Nè diremmo che il pittore di corte e il suo modo di ridurre a cronaca privata fino al possibile anche il mito religioso, non si tradiscano per altra via. L'evento ultramondano ne diviene, in fatto, una cerimonia chiesastica provinciale; togliendo luogo sur una specie di palchetto o tinello, corso in giro da un banco marmoreo su cui s'accomodano i due incoronandi; su cui l'Eterno, decaduto al rango d'un rozzo cappellano di feudo, sale in piedi per adempier meglio all'obbligo suo. O si potrebbe immaginare profanità maggiore di dargli per isfondo quella bassa parete dove, tra i fogliami intagliati in un gusto ridondante di gotico estremo, appare l'immancabile coppia di ritratti laici in profilo ? In principio erant Vicecomes et Sfortia...

---

(1) Debbo la fotografia del dipinto a graziosa sollecita prestazione del direttore del Museo Civico di Cremona, professore Don Illemo Camelli: il riordinatore eccellente di quella cospicua raccolta nella nuova sede di Palazzo Ugolani-Dati.

(2) Il soggetto della « Incoronazione della Vergine » alla presenza dell'Eterno, è frequentissimo in questi tempi, soprattutto nella scuola veneta e nella cerchia cosmopolitana (due volte in Gentile da Fabriano); ma sempre secondo il canone del Cristo che incorona la Madre. Non conosco, invece, un solo altro caso in cui, come occorre qui, la cerimonia divenga duplice e sia direttamente demandata alle mani di Dio Padre.

(3) Storia della pittura..... nella Lombardia etc., Milano, 1912, p. 560.

Digitized by Google

Già a Parigi nella raccolta Lazzaroni. - BONIFACIO BEMBO: « Re Magi » (particolare).

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 3. — Già a Cremona. -
« L'incontro di Gioacchino ed Anna ».

BONIFACIO BEMBO: « Trittico della storia della Vergine ».
Fig. 4. — Cremona, Museo Civico. -
« L'Incoronazione di Cristo e della Vergine ».

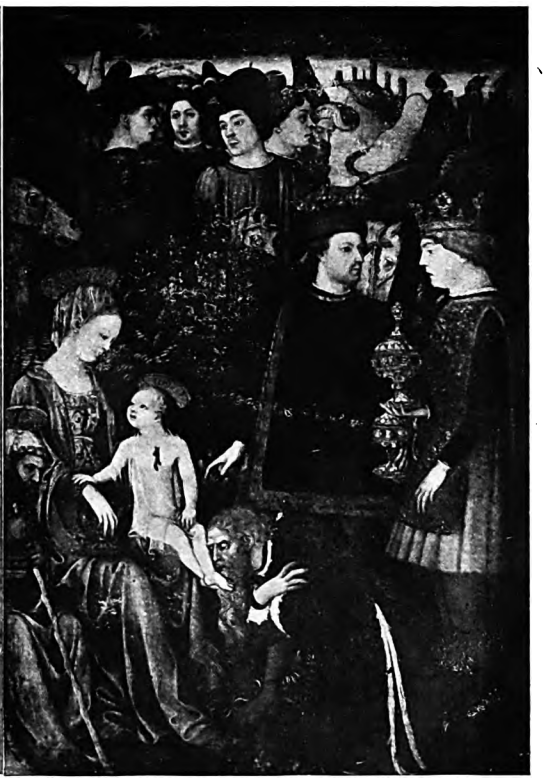


Fig. 5. — Già a Parigi, nella racc. Lazzaroni. -
« Adorazione dei Magi ».

Digitized by Google

Per quanto è poi del concetto spaziale, noi ci troviamo qui ad uno stadio di « mezzo rinascimento », quale poteva apprendersi nei paraggi di Masolino o di Paolo Schiavo o del Vecchietta giovine. Questo palchetto a gabbia è una struttura più d'una volta messa in opera da Masolino; anche i due festoni, a decorare il frontespizio della camerella, sono un primo avviso di Toscana; le stesse parti più risentite d'arabesco, come lo sono i manti della Vergine e del Cristo, pur tenendo dello strascico fluido, caro ai disegnatori lombardi e veronesi, recano qualche traccia di una norma più logica; lo stesso è dei colori, dove i verdi di terretta, i rosa ed i gialli richiamano le « amistà cromatiche» masolinesche. Nel complesso, e dalla contrarietà delle sorgenti, un resultato di civiltà formale quale ci potrebbero offrire un Dario da Treviso nelle storiette del Louvre, un Francesco dei Franceschi nelle storie di San Mamante, un Giovan Francesco a Rimini, un Andrea Delitio ad Atri, un Bartolommeo di Tommaso o un Arcangelo di Cola in Umbria o nella Marca, un Vecchietta giovine a Siena.

Le presunzioni per l'origine cremonese dell'anonimo pittore venivano intanto a trovar qualche appoggio. E più tardi, forse un anno fa, mi cadeva sott'occhio, a Milano, una terza tavola, anch'essa di provenienza cremonese, dove, in un « Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta Aurea », presenti il profeta Elia e, se leggo bene gli attributi, San Nicola da Tolentino, mi si chiariva anche meglio la forma del singolare « anonimo » (fig. 3).

Tutto analogo a quel dell'Adorazione era il fondo di paese, chiuso nell'alto da una striscia di cielo turchino carico, che, declinando, subito si decolora come in un ratto svariare di smalto vitreo; sui consueti monticoli irreali l'antefatto di Gioacchino con l'angelo così come, nell'Adorazione, quello dei Magi in osservazione della stella, prima del gran viaggio; cose viste con un piglio svagato e grottesco di linea, già noto per tanta miniatura lombarda a quei giorni.

In primo piano, nelle tenuità tonali che rivestono i protagonisti di malva, di giallo e di rosa, altrettanto evidenti i ricordi di Castiglione; la stessa fisionomica rammenta in qualche modo Paolo Schiavo. Veggasi, di grazia, il viso della Sant'Anna, a riscontro con l'ancella seduta a sinistra della « Vestizione di Santo Stefano », a Castiglione; o la sua mano sinistra, di presa tutta simile a quella che tiene il libro del San Giacomo nell'affresco di Paolo Badaloni a San Miniato. O, ancora, si noti che il San Nicola potrebbe quasi mescolarsi, senza parere, ai San Bernardino dipinti, intorno al '50, dai senesi dello stampo di un Vecchietta. Ma, nei confronti della Toscana, al pari che nei due casi precedenti, un maggiore eccesso di grafismo; improvvise divagature di voluta, come nel cartiglio attorno al bastone del profeta; la tipica rivelata con mezzi di senso quasi più zoografico che spirituale, come si vede nelle orecchie a padiglione rovescio nel profeta e nel Gioacchino; o, sempre in costui, in quella ventraia intimpanita, sotto cui la cintura ricasca, ornata dal particolare costumatissimo della scarsella. O, di nuovo, quanto ai contrasti tra le più stupende varietà d'irrealismo, veder nel fondo gli alberi vergati, con quel già detto impressionismo mnemonico; sul dinnanzi, invece, il suolo ricoperto di cespugli più irreali e stellati che in una bordura d'arazzo.

A questo punto sarebbe ghiotto lasciare in asso i farisei della lettera documentale; e starsene a sentire che cosa mai opporrebbero al collegamento formale dei tre dipinti, avvenuto proprio secondo la riferita vicenda; nella migliore ipotesi, che cosa mai consiglierebbero come testimonianza decisiva.

Ma, per farli contenti e precederli nella strada che avrebbe sicuramente battuto quella solita loro « prudenza temeraria »: notate, signori formalisti, primo: che i nimbi nelle tre tavole hanno una pirografia di motivo identico; secondo: che l'orlo del manto della Vergine, così nell'Adorazione che nella Coronazione, reca in oro le stesse parole in maiuscolo, « Ave Maria.... benedictus »; terzo: che tre le tavole sono di stessa misura (104 × 68); quarto: che in ognuna una vecchia

Digitized by Google

connessura trapela a eguale altezza, poco sotto la linea mediana; quinto: udite, udite, che l'impalcatura architettonica della tavola centrale si propaga alquanto, vuoi con la modanatura del frontespizio, vuoi con la cornice e il gradino terminale del banco marmoreo, nelle due laterali. È dunque un semplice gioco, ormai, ricomporre l'ordine antico del trittico cremonese, destinato, come si vede, a figurare i tre momenti capitali nella storia della Vergine: a sinistra l'« Incontro alla Porta Aurea », a destra l'« Adorazione dei Magi », nel centro l'« Incoronazione ».

Senonchè, ai fanatici conversi dell'ultimo minuto si vorrebbe ancora osservare che una tale constatazione, sicuramente decisiva a provar l'unione originaria delle tre tavole in un trittico, nulla però proverebbe circa l'appartenenza di ognuna alla stessa persona di pittore; e, dunque, che una tale appartenenza si fosse già scoperta per altra via, anzi assai prima di avvertire che le tre tavole eran materialmente commesse, non sta a dimostrare che soltanto quell'altra via era la valida e buona; per ristabilire, intendiamo, quel che più importa: i segni della personalità, e dello spirito dell'operatore?

Dei quali segni s'è detto ad abbondanza, anche per tutto ciò che li rilega alla civiltà figurativa lombarda verso la metà del Quattrocento. E poichè sull'origine cremonese del trittico non può cader l'ombra di un dubbio, è probabile che, esclusi alla prima i nomi più in vista fra i pittori locali già legati ad opere sicure e diverse; i nomi dico, di Cristoforo Moretti e di Benedetto Bembo, venga naturale di riproporre l'altro, già di sopra cautamente evocato, di Bonifacio Bembo.

Ma ce ne potremo servire? Oltre le concordanze evocative tra l'opera oggi ricomposta e il programma delle grandi imprese scomparse, vorrei citare le altre che tralucono dalle pagine, ad onta delle storture, sempre illuminanti, del vecchio Cavalcaselle (1). Il suo giudizio circa le somiglianze dello stile del Bembo con quello di Vittore Pisano, Gentile da Fabriano e... Piero della Francesca, giudizio fondato sull'esame dei ritratti Sforzeschi lasciati dal pittore in Sant'Agostino di Cremona, è tale che, rettificato come si conviene, può giovare anche alla nostra ipotesi. I due ritratti di Sant'Agostino erano, ai giorni del Cavalcaselle, in miglior essere; ma non sono oggi a tal punto di rovina da non rivelare ancora un effettivo parentado con il trittico cremonese.

Il profilo di Bianca Maria (lo si vegga nella riproduzione datane dal Toesca, op. cit., p. 577) va perfettamente del pari non soltanto coi profili di ritratto nell'« Adorazione », ma persino con quello della « Incoronata », che si sarebbe supposto immaginario e si ritrova invece, sì consunto, ma spirante un'attenzione e una curiosità tutte apprese alla superficie; e, come questo, condotto in un fare pastoso ad un tempo e lineare, tutto proprio del maestro. Linee di una fievole struttura che traspaiono, quasi radioscopiche e sottimente andamentali, sotto la polpa tenera di un impasto desunto, forse, dai maestri di Castiglion d'Olona.

Di fatto, anche l'ipotesi d'una frequenza presso Masolino da parte di Bonifacio Bembo non appare materialmente improbabile. L'artista cremonese, che, fin dal 1447, brigava come politicante in prò dello Sforza, doveva pure, a quella data, esser di già pittore; nulla pertanto si oppone a immaginarselo, circa un decennio prima, alla scuola di Castiglione e, in pari tempo, famigliare della cerchia degli Zavattari. Sarebbe dunque nato, poco più, poco meno, tra il '10 e il '20: il registro della sua attività, che si chiude verso il 1480, conviene nella supposizione attribuendogli, alla grossa, due ventennî di pittura; a decorrere dal quarantesimo all'ottantesimo anno del secolo. Dapprima, di certo, un poco nell'ombra, ai giorni del fiore degli Zavattari; all'ultimo, forse, un poco in disparte per la preminenza del Foppa; ma in primo piano sicuramente

(1) A history of painting in North Italy, London, 1912 (ed. Borenius), III, 329-331.

Digitized by Google

a mezzo il secolo e nel decennio che seguì, e, insomma, ai tempi, così di quella lettera allo Sforza ch'è un modello di dignità umana (1), come anche, se abbiamo veduto giusto, del trittico di Cremona e degli affreschi di Pavia.

Quivi d'altronde occorre, esaminando, andar cauti per ispartire equamente la parte masolinesca da quella, forse preponderante, che torna di diritto alla tradizione lombarda; anche perchè si va parlando di beni tanto simili e di così facile permuta. Una simiglianza replicata ed intima — e ne abbiamo fatto cenno — avvicina, per esempio, l'autore del trittico cremonese al misterioso maestro dei tarocchi lombardi (Visconti, Brambilla, Carrara e Colleoni) che il Toesca (op. cit., p. 522-528) ha situato in prossimità degli Zavattari, e la cui precedenza (quei tarocchi essendo certamente anteriori al 1447) non escluderebbe a priori una identificazione col periodo giovanile di Bonifacio Bembo. Poco meno si vorrebbe dire per il maestro del soffitto cremonese con le storie della Genesi (Toesca, p. 561). Nei due casi trattasi, sì, di maestro, o di maestri, affini agli autori del ciclo di Monza, tuttavia in grado di svelare, sotto i molti compiacimenti di tecnica superdecorativa e di voluta gotica, qualche sentore di struttura ignoto agli Zavattari, sempre teneri e disossati; spiegabile invece in chi avesse tratto qualche lume da Masolino o meglio da' suoi collaboratori; soprattutto da Paolo Schiavo, il quale, più del maestro, s'era provato in qualche accenno di norma lineare, magari inizialmente accademica; chè per questo anzi la sua parte di lavoro a Castiglione fu una volta definita come di un partecipe della tendenza artistica che fa capo al Pesellino.

Bene s'intenderà, in ogni caso, perchè, dati gli umori territoriali, il Bembo non riescisse, o non mirasse che minimamente, ad escire dai modi più comuni in Lombardia verso la metà del secolo. I tratti elementari che saranno il pregio dell'arte foppesca — pregio che noi siamo alieni dal considerare rinascimentale — sono già tutti, potenziati, nella pittura locale di quel tempo, ma rilegati da un'estetica che segna il trionfo di una meticolosa follia gentilesca, araldica, arciprofana; non divina, ma, ahi! semplicemente ducale.

Il dualismo gotico non ebbe, di fatto, mai ad esprimersi con un fanatismo più ingenuo, e più strenuamente materializzando, che in questa cerchia d'arte milanese. « Qua se sfogia et triompha cum recami de perle » e « se facia che la sua Signoria mangia in oro ». Vorrebbe dirsi che il cosmo sembri tutto incluso e depresso nella doga breve di una carta da tarocco. Quivi i duchi verissimi, teneri e rosati, e i famigli, tutti bardati, a simiglianza dei più eccellenti quadrupedi della scuderia di castello, nei soprarizzi, nei tabì, nelle terzanelle ed in ogni capolavoro degli « zibelari » lombardi, passeggiano o cavalcano, trionfando in un sogno di profanità fulgida e

---

(1) È la lettera (pubblicata dal Sacchi; Not. pitt. crem., Cremona, 1872 p. 212-213) che comincia: « El accade molte volte che li signori hanno de li servitori che a loro non sono noti... »; séguita col rapporto dei tanti servigî politici resi dal pittore a Francesco Sforza, per chiudersi con la protesta degna d'essere riferita: « Concludendo duncha dico quello ho facto lho facto volentieri et de bona voglia et cossì accadendo el bisogno farolo ancora come ho dicto per ladvenire. Appresso signore mio, la Signoria Vostra me ha dato el carico de reffare la sala grande del Castello vestro de Pavia et così de fare altre figure qui nella corte cioè in casa della Illustrissima Madona e li ultimi dui Baroni: et quando me retrovo in qualche loco ad lavorare la Signoria Vostra manda per mi et quando son venuto non che io gli parli ma inanti me sia dicto quello sia de sua intencione che faccia me ne stago ad consumare sopra lhostarie et deviato dal mistiero mio per la qual cosa supplico la Signoria Vostra se degni volendo quella operarmi ordinare talmente li facti mei che gli possa vivere et non me habbia ad expendere et consumare quello poco me son affaticato ad acquistare o vero che più non sia facto venire ne andare qua ne in la et me faccia dare licentia de providere come meglio me parirà et poterò ad li facti mei come non dubito sia de intentione de la Signoria Vostra ad la quale sempre me raccomando et da essa expecto cum summo desederio resposta.

Illustrissime dominationis vestre

Fedelissimo Servitor Bonifacius de Cremona Pictor. »

Digitized by Google

assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano d'incanto in bordi d'alto liccio; i boschi dei feudi lontani, pur teneri e morbidi, si decalcano sur un celo imborito d'oro, com'era nei mistici del Trecento, ma ormai tutto percorso e vergato, come una gran barda, dalle peripezie matematiche delle costellazioni araldiche famigliari. Vagolano i duchi, come assediati di divise e di quarti, chè l'aria di Lombardia par decrepitare a miriadi di serpentelli viscontei; un'allucinazione più che un'estasi, gl'insuperbisce e costringe di continuo. Al di là delle prealpi, brune come di cuoio impresso, coronate dai manieri in pastiglia, il celo a scaglioni bianchi e morelli, a rombi, a losanghe rosse, verdi, turchine, scricchiola nell'ossatura di peltro, come la vetrata dell'oratorio ducale; ogni veduta ed ogni atto si rinserrano, bendati dal fasto greve e vacillante di un orizzonte privato.

Poco dopo il mezzo del Quattrocento, ai giorni che il pittore cui, secondo verisimiglianza, s'è amato imporre il nome storico di Bonifacio Bembo, dipinge in Cremona il trittico oggi restituito, o in Pavia i perduti affreschi famosi, è ancora questa, o poco meno, la particolare estetica " che i melanesi accampa „.

ROBERTO LONGHI

Nota. — Superfluo il ripetere tutta la storia delle opinioni su Bonifacio Bembo, fin dai giorni che lo si confondeva con Gianfrancesco (il pittore cinquecentesco di stesso casato), e, persino, con Bonifacio Veneto. In tempi più critici si fu sul punto di farne una persona sola con Benedetto Bembo; la cui personalità venne invece meglio distinta dal Ricci e dal Toesca; quest'ultimo critico, tuttavia, propendendo a supporre che anche Bonifacio avesse dovuto seguire una via non dissimile. Senonchè dall'abbozzo odierno, confidiamo che, al di là delle somiglianze generiche di portato locale e parentale (il prof. Camelli mi assicura, al proposito, che un valente ricercatore degli archivi locali, il Cav. Bonetti, abbia rinvenuti in abbondanza documenti a provare la parentela e la «cremonensitas» di questi due, come d'altri parecchi Bembo pittori), la ricerca ulteriore venga a confermare: in Bonifacio una discendenza, egualmente scompartita, tra il ciclo di Castiglione e quello di Monza; in Benedetto, invece, la già avvertita ripresa personale dai motivi squarcioneschi e mantegneschi, interpretati in ispirito simile ai pittori di Murano o di Ferrara.

[A questo fine notiamo che le tavolette dell'Accademia Carrara (n. 127, 128), con Angioli recanti gli strumenti della Passione, dal Toesca riferite ad artista lombardo-veneto affine a Benedetto Bembo, possono essere maggiormente precisate, osservando che fanno corpo, stilisticamente — e forse lo facevano anche materialmente in un solo polittico — con i due Santi Pietro e Paolo della stessa galleria (n. 118, 119) e con i Santi Giacomo e Filippo, a mezza figura, in una sola tavoletta, nel Museo di Pavia (n. 84); opere, tutte, schiettamente padovane e prossime ai modi dello Squarcione stesso negli anni del polittico de Lazara. Quanto al desco da parto della Collezione Martin Le Roy, anch'esso, un tempo, messo dal Toesca in relazione con Benedetto Bembo, vedi il catalogo che di questo maestro toscano abbiamo dato nel numero scorso di *Pinacotheca* (p. 35, nota 1). Vi si può aggiungere ora anche l'«Annunciazione» della raccolta Parry a Gloucester. Il Van Marle, che l'ha pubblicata da poco sotto la impropria designazione di: seguace dell'Angelico (X, fig. 200), ne ha pur visto i legami col desco Le Roy; sempre meno spiegabile, dunque, ch'egli sia riescito a misconoscere l'intero gruppo; anzi l'abbia disperso sotto le più diverse definizioni.]

Alla ulteriore conoscenza di Bonifacio sarà poi sommamente utile il ritrovamento della pala coi Santi Grisante e Daria, anticamente a Cremona, in Sant'Agostino, sull'altare ancor oggi fiancheggiato dai due superstiti ritratti sforzeschi; più tardi, e fino al 1825, a Brescia, in casa Averoldi. Ma, intanto, è possibile riconoscere che alla stessa mano del trittico cremonese appartengono il n. 1103 (senza attrib.) dell'Accad. Carrara, con un «San Francesco stimmatizzato», e, per quanto si può giudicare dai pochi resti illanguiditi, anche i due tondini d'affresco, con una «Annunciazione» (n. 2 e 3), nel Museo Civico di Brescia. Al séguito o alla cerchia dello stesso pittore possono anche riferirsi, in certo modo, due altre opere dell'Accademia Carrara: l'affresco con una scena di gioco in un giardino (fot. Ist. Arti Grafiche, n. 35) e la tavoletta (n. 278) detta rappresentare «Beatrice d'Este con la sua corte»; invece, il soggetto, caro ai pittori di cassoni, del «Trionfo d'Amore»; dove è significativo che il resultato d'arte sia tanto affine a certi fiorentini, rappresentanti lo stesso «caratterismo immaginativo» che il Bembo in Cremona, e tant'altri per ogni dove, in Italia. Lo stesso significato può concedersi al fatto che anche un'altra opera parimenti lombarda, e molto affine al Bembo: intendo il piccolo trittico di Crocefisso fra due santi, nella raccolta Acton a Firenze, figuri nel Van Marle (X, p. 378 e fig. 238) al séguito di Andrea del Castagno.

Digitized by Google

DIPINTI DEL BACHIACCA

È comune esperienza, e piena di risultati, che i maestri minori, o minimi addirittura, sono frequenti d'invenzioni, ricerche, e, non fosse altro, paradossi di stile, da rendere il loro studio più interessante, spesso, di quello d'alcuni grandi maestri. Ai quali, con questo, non si vuol mancare di rispetto. Come non si vuole escludere che lo « snobismo », il desiderio di novità, le vicende del mercato antiquario e moventi della stessa specie, talvolta abbian parte nella riscoperta e « valorizzazione » d'un artista di terz'ordine.

Le ragioni difettose non toglieranno mai peso alle ragioni autentiche e sufficienti. E nulla, per mio conto, mi spiace quanto la tracotanza degli storici alla grande che, come Mosè in grembo alla nuvola, ricevono le confidenze di Giotto, Michelangelo, eccetera; e scesi dal Sinai, e tornati a colloquio umano, trovano comodo far passare la preparazione distratta e l'osservazione indifferente scaricandosi, come irosi pedagoghi, sulle cosiddette « cicale » e « formiche dell'arte ».

In una tradizione scarsa di valori culturali, e dove il tirocinio non sia a bastanza severo, la produzione macchinalmente decade, subito che si esca della cerchia de' grandi. Non è il caso di Firenze, nel sedicesimo secolo. Esigenze intellettuali e fermento stilistico, furono, se mai, in eccesso a Firenze. Operosa e trionfante da più di due secoli, la scuola non è esausta neanche dopo Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto e il Buonarroti. Non riferiamoci a capolavori come gli affreschi del Pontormo a Poggio a Cajano e il ritratto dell'*Alabardiere*; o l'*Allegoria* del Bronzino a Londra e il ritratto di *Ugolino Martelli*. Ma la *Deposizione* a Santa Felicita e il *Battista* alla Borghese: prodotti, in certo senso, di disgregazione; battaglie gloriose sebbene perdute, testimoniano d'una energia di intenti e d'una novità di concetti da costituir la risposta migliore, a quanti concludono con troppa insofferenza circa il decadimento fiorentino e toscano cinquecentesco.

Ora, più o meno affini ad un Pontormo, sprezzante della propria facilità e felicità, continuamente involto in dubbi e ricerche, ardito fino alle liriche storsioni della *Cena in Emmaus*: di natura più o meno affine, all'incirca fra il 1520 e il 1570, furono tutta una schiera, malfavorita dalla fama: il Franciabigio, il Bachiacca, il Rosso, il Salviati, il Bronzino. Fra questi pittori, per alcune opere che sono dicerto fra le più singolari dell'epoca, vorremmo un poco trattenerci intorno al Bachiacca (ci serviamo, pel soprannome, dell'ortografia Vasari-Milanesi); che le notizie del Vasari, e la famosa storia celliniana del ritrovo in casa dello scultore senese Michelagnolo a Roma, con la cessione (da parte del Cellini, all'innamorato Bachiacca) della donzella Pantasilea; la imbandigione popolosa di femmine, sullo sfondo « tessuto di gelsumini naturali e bellissimi »; e la burla del giovinetto vestito da donna e infine riconosciuto maschio, hanno perpetuato in immagine di vano, dissipato e incurante *bohème*. C'è motivo di credere che si trattò d'uno scombinato il quale sapeva intendere ed operare con molto acume nelle cose dell'arte.

Vediamo, in primo luogo, due ritratti femminili, due terzi del vero. Uno, dove la donna è atteggiata a *Liutista* (tav. 2), si trovò già nella raccolta Fisher, New York, e da poco è tornato in Italia. Il secondo (tav. 1) inedito, appartenne a nobile casa fiorentina. Dalla attribuzione, ormai corrente, del primo, quella del secondo si deduce assai naturalmente, convalidata da considerazioni laterali. Ma basta, intanto, osservare la forma dell'orecchio; l'estenuato disegno dei sopraccigli; la forma, e l'aria attonita degli occhi; il voltare della tempia e del mento; e quel bisogno di offrire

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. 1. — Roma, collezione privata. - BACHIACCA: « Ritratto ».

Digitized by Google

Tav. 2. — Roma, collezione privata. - BACHIACCA: « Ritratto ».

Digitized by Google

Digitized by Google

alla mollezza della chioma il contrasto d'una materia dura e spigolosa: nel ritratto a figura 1, la berretta a pieghe e gheroni, che pajono sbalzati in lamina d'argento; nella *Liutista*, quella sorta di diadema a cuspide, e il fiore che non tanto « s'accende nell'ombra », come scrisse il Venturi, ma è in realtà un pallido e gelido fiore di cristallo. Anche si noti la ripetuta eleganza della ciocca di capelli che scende dinanzi all'orecchio; il collo turgido e solcato dall'ombra obliqua; l'identico disegno delle bocche lievemente rialzate, e la maniera identica con la quale i volti protendono e quasi s'appesantiscono nella parte inferiore; la piccolezza e il giuoco prezioso delle mani; la compiaciuta fastosità delle pieghe e scannellature negli abiti; e ci sarebbe da continuare un pezzo.

Figuriamoci se quel cacciatore di concordanze formali, e a volte, più che cacciatore, maniaco: il Morelli, voleva lasciarsi scappar un pittore: il Bachiacca, le cui opere costituiscono una miniera di siffatte concordanze. Nel volume *Della pittura italiana*, il Bachiacca ha parte bellissima: e questo fa onore al Morelli; che non soltanto anticipa sul gusto di classicisti d'allora, come il Wölfflin, illuminatamente intransigenti; ma è in avanzo sul gusto odierno, intendiamo nelle testimonianze più ufficiali, quale la *Storia* del Venturi (vol. IX, parte 1; 1925). La mole turrita, sul davanti del paesaggio, non manca, cinta d'alberi e cespugli, nei due ritratti; nè mancano altri segni tipici, indicati dal Morelli: la voluminosità delle maniche; e, all'uso di Luca di Leida, le pieghe trasversali sull'avambraccio; accentuate, nella tav. 1, dagli spicchi in velluto nero; mentre il caratteristico vezzo delle pieghe a V è portato, nella stessa figura, a capricciosità d'intagli forcuti e frastagli, come ne' petali del garofano.

La *Liutista*, con la decisione marmorea delle forme, staglia come statua a vivacissima policromia, sopra il cielo perlaceo e il paesaggio che sembra sfarinarsi in un pulviscolo azzurrastro. E intorno alla massa bruna della testa, a quel modo che sul fare della sera intorno alla massa oscura d'un cipresso, il cielo si illumina in un'aureola di più chiara opalescenza, con uno di quei contrasti, dall'*Annunciazione* del Verrocchio, cari ai maestri fiorentini. Il viso e il collo, levigati e fortemente chiaroscurati, impostano, a dir così, un modulo lunato che, con una serie di ingegnosissime combinazioni, si moltiplica dalle sinuosità dello scollo, agli sboffi delle maniche, alla cassa del liuto, alla stessa incurvatura delle dita contratte sulle corde, e articolate e indurite come tasti di strumento; e spartisce e misura tutto il dipinto. In Picasso si incontrano scansioni simili: e quanto la derivazione dal travaglioso « accademismo » cinquentesco, insieme ad una quantità d'atteggiamenti contraddittorî, rientra nell'eclettico programma dello spagnuolo, altrettanto è certo che, nel rigore della formula e nell'eleganza dell'applicazione, questi rimane infinitamente addietro al povero Bachiacca. Potrà vincerlo, forse, in brutalità ed azzardo; ma è una sorta di vittoria, come a colpi proibiti, che non ha corso sul campo dell'arte.

L'intenso turchino nell'avambraccio delle maniche, fra le zone ombrose della parte inferiore del quadro, mette una sonorità metallica e ghiacciata; e i due palloni, che dalle increspature della spalla si gonfiano sull'omero in fusi gialli sfumati di rosso, galleggiano più arditamemte sopra cotesto contrappunto cromatico. Resterebbe da spiegarsi la predilezione tutta fiorentina, dagli orcagneschi ad Andrea del Sarto e via dicendo, per questi cangianti dal giallo e dall'arancio in rosso o verdone. Molti pittori, dal Martini e martiniani al Veronese, adoprano il cangiante; ma quasi sempre, mi sembra, a suggerire la preziosità della materia tessile e un senso di fasto jeratico. In questi altri, è piuttosto un concetto d'astrazione coloristica. Non nella *Liutista*, dove la ricchezza dei panni sarebbe a posto; e dove pur non risulta accentuata, e nemmeno deliberatamente accennata: ma in una quantità di dipinti, e non meno che d'altri del Bachiacca, siffatti motivi di colore, addosso ad apostoli, penitenti e anacoreti, non hanno la minima relazione rappresentativa; e stanno solo come una trasfigurazione cromatica di ragioni essenzialmente chiaroscurali. Il colore è assunto con pieno arbitrio e convenzionalità; come una sostanza astratta, nella quale l'arte modella e getta

Digitized by Google

le sue figure; e non è da meravigliarsi se in scuola, come la fiorentina, sopratutto scultoria, acquista anche caratteri che si direbbero tipici a superfici di marmo o metallo.

Forse io sono ingiusto in una certa predilezione per il ritratto tav. I, che in toni argentati campeggia sul fondo del muro grigio scuro, sul paese verde cupo e il cielo carico e afoso con una nuvola nera e una bianca; laddove, nella *Liutista*, cielo e paesaggio compongono, alla figura fortemente colorita, un contrapposto cristallino. La nota più intensa, che nella *Liutista* è offerta, sul davanti del quadro, da un turchino smagliante, è portata nell'altro ritratto dal giallo dorato della gonna e dal minio d'un tappeto che fascia il muro o balaustro su cui la dama poggia il braccio: un minio vivido e teso, quale si trova soltanto nelle tavole trecentesche. E alla parzialità della mia predilezione non dispero trovare scuse, se chi legge riesca a immaginare la opulenta statua di argento e di peltro, sopra quella specie di tozzo basamento scanalato come una colonna; e tutta ruscellante di pieghe, increspature, sboffi, impunture, imbottiture, che ne solcano la massa e l'empiono di riflessi; mentre nelle zone più luminose il raso delle maniche assume una acquatile grassezza, un freddo e pesante biancore, come nella pancia di certi pesci. Ma di costì si passa al contrasto delle trite pieguzze sul velo del petto; contrasto, d'altra parte, ripreso nelle larghe fasce, nere e vellutate, che sostengono il busto. La berretta, stilizzata a squammosità di conchiglia, circoscrive il volto, rilevandone la liscia tumidezza. Gli occhi, dalla guardatura gelida e ferma, sembra si bilancino, come quelli d'un automa, a un meccanismo il cui asse interno si trovi sulla stessa verticale del muro che spartisce per mezzo il dipinto, e la figura. E quanto alla costruzione e all'espressione di quel volto, col suo gommoso pallore, e le labbra pinte del minio più emaciato: i modellatori dei manichini che oggi vanno di moda, hanno di che trovarvi (e non essi soltanto) da studiare e imitare. In realtà, fra le sottili invenzioni del « manierismo » toscano, sarebbe difficile scorgerne altra che come questa riunisca impersonalità, capriccio ed eleganza. Le mani, fuor da quei serici viluppi, pigliano una nudità perlata; e si direbbe che la destra segni il tempo di una lenta aria alla *Liutista*.

Al paragone della quale, questo nuovo ritratto, con minore rimbalzo e scocco di linee e di masse, ha, a mia opinione, il pregio d'esprimere, in maniera più lirica, la interpretazione del senso volumetrico, caratteristica al manierismo fiorentino. Plasticamente la figura è in tutto persuasiva, e quasi sovrabbondante. E tuttavia ha un che di alieno e incorporeo; quasi si fosse incarnata in una materia disumana; una materia lunare, vetrina, senza pori e lievissima. Questa impressione si accresce, nei due ritratti, osservando il trattamento del paesaggio. Le figure son rigide, come incantate; i paesaggi tutt'aria e movimento; e quello del secondo ritratto, percorso da una corruscazione di tempesta. Le figure, son cavate con matematica affilatezza di profili da un misterioso, alchimico metallo. I paesi, suscitati d'un tocco sfuggente, in una sostanza friabile, ma piena di fermento organico; simile a quella di certi sfondi settecenteschi.

Il rapporto tra figure e scenario s'inverte nel terzo dipinto (fig. 1), che conferma quanto potrà sempre riuscir proficua, chi abbia modo d'accingersi, l'esplorazione a fondo del repertorio di questi artisti. *Scena fiorentina*, battezzeremo il dipinto (un tempo a Londra, ora in America): tavola di scarsi novanta centimetri d'altezza; una di quelle produzioni, come *Il giudizio di Salomone* di Piero di Cosimo, che servivano ad ornamento di mobili o sulle pareti, *Scena fiorentina*: ma non bisogna intendere si tratti d'un soggetto di « genere » vero e proprio. Ecco, cariche di fagotti, due monache sulla soglia del portoncino a destra; e un santone in toga orlata che si rivolge loro concitatamente, facendo cenno dell'indice verso il cielo, o almeno verso l'ultimo piano. E stanno a dirci che il racconto sacro non è estraneo; sebbene investito in un aneddoto scorciato e vago, e perciò meno agevole ad identificare. In un trivio fiorentino, che potrebbe essere il canto alle Rondini; o il crocicchio di via del Sole, via della Spada e via delle Belle Donne, — luoghi, ai miei tempi,

Digitized by Google

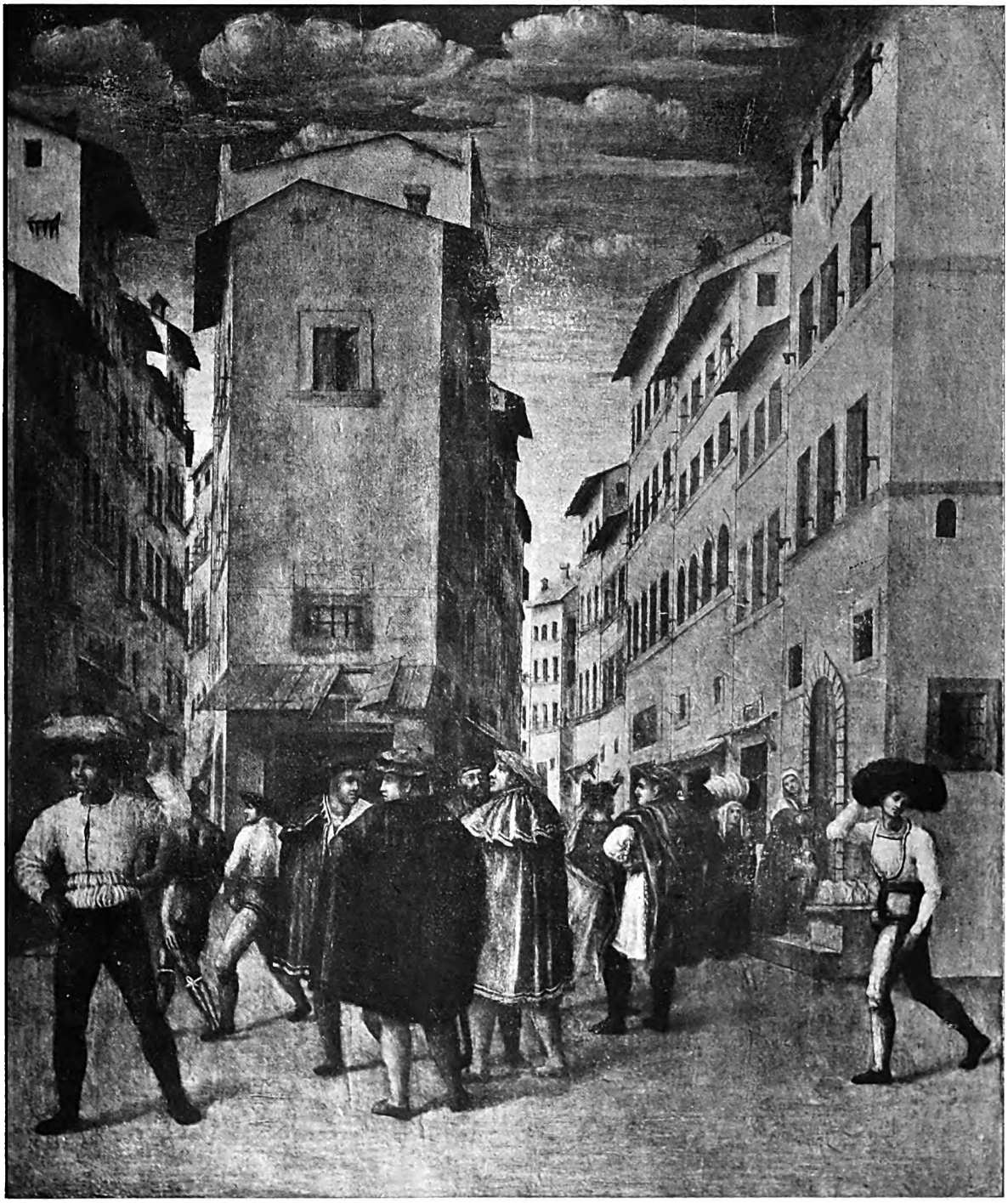


Fig. 1. — BACHIACCA : « Scena fiorentina ».

Digitized by Google

non so se a quelli del Bachiacca, non frequentati da monache principalmente —, la presenza di quei divoti personaggi, fra tanti fattorini e fischiarini e bravacci e gentiluomini in *ulster* o pipistrello avanti lettera, mostra come fosse raro, pur nella prima metà del sedicesimo secolo, uscir dall'obbligo religioso, se non assumendo soggetti mitologici quali la *Morte di Procris*, la *Battaglia dei Lapiti* o la *Liberazione di Andromeda*. E mostra, insieme, la libertà con cui il Bachiacca sapeva immergere e risolvere quell'obbligo in una qualità nuova di rappresentazioni; assai più nuova di quanto gli riuscì nelle *Storie di Sant'Acasio* agli Uffizi, abbondanti in ricordi del Perugino e del Franciabigio; e in quelle di *Giuseppe Ebreo* alla Borghese.

Chi abbia un po' di famigliarità con questo pittore, basta un'occhiata alle fisionomie e movenze dei personaggi che animano la *Scena fiorentina*, a riconoscere uno dei momenti del Bachiacca più spiritosi. Le figure nella loro sfumata leggerezza hanno un gusto quasi di caricatura e grottesco. Sugli arazzi per il granduca Cosimo, che appartengono, come probabilmente questo dipinto, alla piena maturità dell'artista, e dunque intorno al 1550, un simile brio risulta forse un po' forzato nella insistenza della descrizione di pastorellerie e bambocciate; e si può anche pensare (Tinti, *Dedalo*, I, 803) che la traduzione in ricamo contribuisca a dare una certa durezza ai contorni, e un che di brusco alla caratterizzazione; da ricordare gli intagli dureriani.

Di principalissima importanza è qui lo scenario delle case; alzato con maestria prospettica non inferiore a quella degli sfondi del Bronzino nel ritratto *Panciatichi* o in quello di *Ugolino Martelli* (1540 circa). Solo che il Bronzino non esce da un'atmosfera aulica e dal quartiere delle biblioteche, delle pinacoteche e delle accademie. Mentre la Firenze del Bachiacca, con pari severità di resa pittorica, si ravviva di prosa popolaresca. Se confrontiamo a questo motivi affini: per esempio, di Domenico Ghirlandajo a Santa Trinita, sessant'anni prima: come sconnocchiato, disarticolato, non persuasivo, il Ghirlandajo. E non parliamo dei fantastici teatrini di Piero di Cosimo. Pel nostro pannello non sembra fuori luogo rammentare lo sfondo nel *Miracolo di San Zanobi* di Domenico Veneziano, nella pala a Santa Lucia; ancora a posto, agli anni del Vasari, e che il Bachiacca certamente conobbe. Un altro di quei casi, non infrequenti nella storia dell'arte, nei quali, attraverso la volontarietà e la dottrina delle epoche mature, uno stile riassume simmetrie e nitori che sembrano caratteristici degli arcaici.

È il trionfo dell'archipenzolo e del tiralinee, nel più armonioso concorso di piani architettonici; e anche con quel poco di suggestione atmosferica che può esser rimasto nella nostra riproduzione, il vicoletto a sinistra serpeggia e svolta, e suggerisce l'ulteriore snodarsi delle strade e l'aprirsi delle piazze, come pochi altri nella pittorica cristianità. Quando s'aggiunga l'interesse del costume, trattato senza nessuna preoccupazione o alterazione decorativa e leggendaria; il sapore della scena vissuta, ecc.; non sarà dubbio che, insieme a scene del Carpaccio e di Gentile Bellini, questo scorcio fiorentino ci mostra quanto, innanzi alla metà del sedicesimo secolo, si era realizzato su una linea che condurrà alla pittura di genere, cento o centocinquant'anni dopo.

EMILIO CECCHI

Digitized by Google

QUATTRO SCULTURE IGNOTE
DI MICHELE PACHER

Le opere di Michele Pacher, che va considerato il più grande artista alto-atesino di tutti i tempi, ebbero destino ben singolare. Soltanto due si trovano nel sito originario: l'altare della chiesa parrocchiale di Gries di Bolzano, purtroppo molto trasformato in epoca posteriore; e il meraviglioso altare di S. Volfango sul Mondsee nel Salisburghese. Tutte le altre sono andate disperse. Le tavole dell'altare dei quattro Dottori, già a Bressanone, si trovano a Monaco. Del grande altare di Salisburgo, e di tanti altri altari che si sanno eseguiti dal nostro, non sono rimasti che miseri frammenti, o nulla addirittura. Ma, anche dalle poche opere superstiti, la figura di questo scultore e pittore si afferma nella sua grande potenza creatrice.

Sbocciata fra due mondi, l'italiano e il tedesco, l'arte del Pacher rappresenta il frutto più bello che mai nascesse da un felice incrocio di razze. Il gotico e il rinascimento vi si incontrarono e fusero spontaneamente, assorbiti dal suo genio divinatore. Gli elementi eterogenei non si intorbidarono, ma rifulsero più luminosi, rinnovati in un mondo ancor vergine. Tutte le scorie di una tradizione provinciale caddero d'intorno: e le potenti figurazioni si sollevarono d'un colpo d'ala all'altezza delle più superbe pitture e sculture italiane, tedesche o fiamminghe.

Nel museo di Bressanone si conservano quattro busti di Santi, ancora ignoti alla storia dell'arte, i quali, pur entro limiti ristretti, dànno la misura della potenzialità figurativa del Pacher. Sono scolpiti nel legno, a grandezza quasi naturale, policromati e dorati. Rappresentano i *Santi Artemanno* e *Cassiano, Albuino* e *Ingenuino,* tutti e quattro con mitra, due con pastorale. E due indossano il piviale allacciato al petto con una fibbia; gli altri, la casula damascata. Le vesti son dorate, i guanti argentati, i risvolti rossi o verdi o azzurri lucenti; le mitre finemente lumeggiate a chiari su fondo oscuro. Si trovano nel museo da circa vent'anni; anteriormente erano nella chiesa di Santa Maria. E forse in origine, al Duomo, formavano la predella dell'altare dei quattro Dottori, consacrato nel 1491.

Ogni figura in sè racchiude un carattere, espresso magistralmente nell'individuazione fisionomica. Artemanno (fig. 1), vigorosamente segnato nei tratti regolari, sembra osservare qualcuno con atto compassionevole, ma non scevro di critica. È il prelato nobile e fiero; austeramente rigido nel dominio delle passioni proprie, e nell'esigenza dei doveri altrui. La sua maschia e matura bellezza conferisce al suo gesto alcunchè di romanamente contenuto e distinto.

Cassiano (fig. 2) è vecchio, dalle carni patite, lo sguardo triste e sofferente. Agli onori della mitra egli giunse per via d'ascetismo e devozione ardente. Ma ormai è stanco, e la sua parola è sorretta soltanto dalla grande fede, che anima il frale corpo disfatto.

Ingenuino (fig. 3), al contrario del nome, è tutto compreso della altissima carica, con un pizzico di superbia. Ben nutrito, senza esser grasso, non ha conosciuto sofferenze. Le labbra tumide e giovanili lo fanno ritenere peccatore di gola, e forse dei sensi.

Ma Albuino (fig. 4), infine, non ha ambizioni, nè superbie. È rimasto il parroco semplicione, amante della barzelletta e del buon gotto. Piccolo di statura, la testa grossa, par venirci incontro ad accoglierci nella sua casa profumata di gerani e d'arrosto.

Non v'ha dubbio che i quattro busti siano stati scolpiti su modelli vivi. Sono in realtà dei ritratti; per i quali forse avran posato gli stessi chierici del convento o della chiesa per cui i busti furono commessi. Tanta è la potenza individuatrice, che codesti prelati sembra averli conosciuti vivi e verdi.

Circa la origine dei quattro busti, mancano affatto documenti e tradizioni. Ma uno sguardo anche fugace li designa sicura opera del Pacher, del grande Michele Pacher di Brunico in Pusteria, dove le Dolomiti innalzano i superbi massicci verso il Cadore. Il panneggio gotico, a forti incassi di pieghe rigide improvvisamente rotte ad angolo acuto per favorire ingorghi d'ombra; la tecnica della stoffa damascata a grandi floridi disegni; gli atteggiamenti delle mani inguantate e

Digitized by Google

Fig. 1. — Bressanone, Museo. - M. PACHER: Sant'Artemanno.

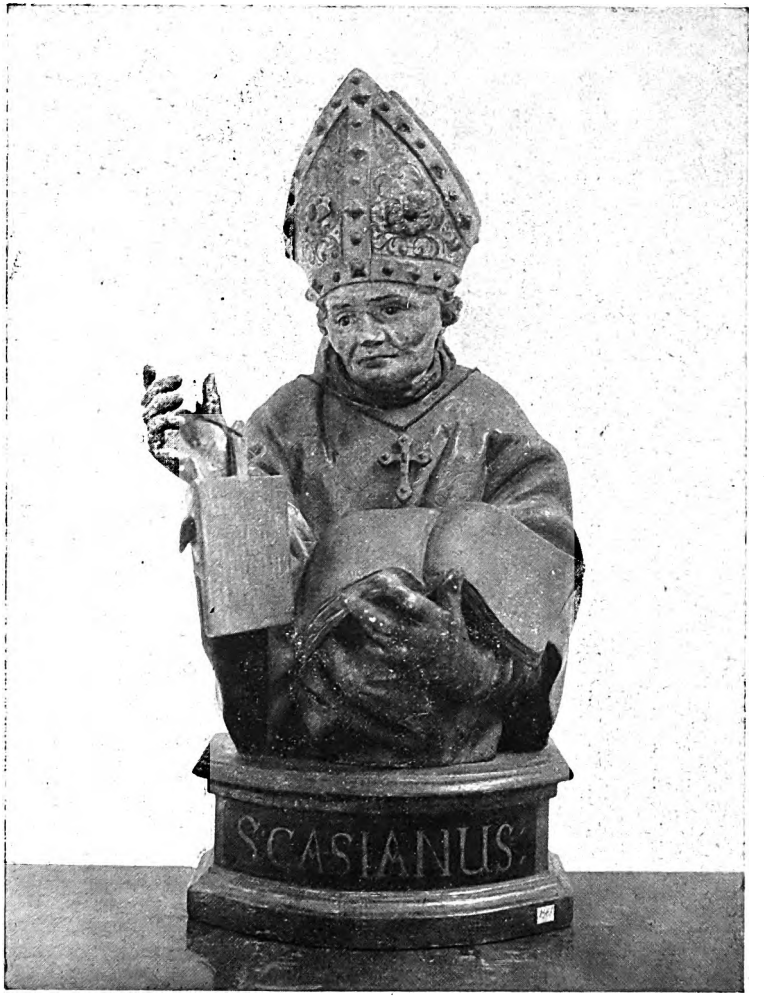


Fig. 2. — Bressanone, Museo. - M. PACHER: San Cassiano.

Digitized by Google

Fig. 3. — Bressanone, Museo. - M. PACHER: Sant'Ingenuino.

Fig. 4. — Bressanone, Museo. - M. PACHER: Sant'Albuino.

Digitized by Google

pur vive; ma sopratutto la profonda umanità, la vita rigogliosa afferrata in un attimo d'intuizione creatrice, la prepotente animazione dei volti, provano la mano di Michele. Invano si cercherà nell'Alto Adige, e prima e dopo Michele, altra opera che stia accanto a questa per acutezza interpretativa e grandiosità di portamento.

Son fratelli a questi busti il *Sant'Erasmo* a fianco dell'*Incoronazione della Vergine* nell'Altare di Gries di Bolzano, i *Santi Benedetto* e *Volfango* nel fantastico altare di San Volfango sul Mondsee. Fratelli carnali e spirituali.

Per spiegare la pittura di Michele Pacher fu chiamata in soccorso, a ragione ci sembra, l'arte di Andrea Mantegna. Si scorsero le sue origini negli affreschi della Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova. Tale congettura, pur non provata da documenti, acquista probabilità se si voglia riconoscere il nostro in quel tale « Michele da Brunico » citato come abitante in Venezia nel 1460. All'infuori dei documenti, parlano in favore le ragioni stilistiche, dalle quali non possiamo peraltro stabilire se l'influsso mantegnesco giungesse al Pacher per vie dirette o indirette. Ma influsso, o del Mantegna precisamente, o dell'arte veneta genericamente, vi fu; e forte e deciso.

Chi dunque chiameremo a soccorso, per spiegare l'improvvisa altezza della scultura pacheriana? Il genio dell'artista fu grande. Ma non è sufficiente a dar ragione della fioritura troppo rigogliosa, sulle basi della semplice tradizione locale. La regione alto-atesina ebbe sviluppo artistico molto fervido nel Quattrocento; e la scultura, specialmente la scultura in legno, fu largamente praticata in altari innumerevoli, dei quali ancora rimangono esempi integri, o singole figure sparse nei musei e nelle collezioni di tutto il mondo. Si formò codesta scultura principalmente sull'arte veronese, dolcemente modulata in panneggi fluenti sul tipo di Stefano da Verona, in pittura; di Bartolomeo Giolfino in scultura. Tale influsso s'incrociò costantemente con correnti nordiche e specialmente colonesi e svizzere, formando peraltro una scuola con caratteri del tutto proprî, localmente distinti, la quale è ancor da studiare nelle manifestazioni singole. Tale produzione stava per cristallizzarsi in formule facilmente acquisite, quando fu rinsanguata dall'avvento d'un grandissimo ultramontano: Hans Multscher da Ulma, che compì nel 1458 l'altar maggiore della chiesa di Vipiteno, ora scomposto: in parte nella chiesa originaria, e in parte nel municipio e in raccolte private. Il suo esempio, che portava fecondissimi germi, ebbe larga risonanza, sia in pittura che in scultura. Maggiormente in questa ultima, specie per l'adduzione d'una plasticità più movimentata e vibrante, d'una indagine realistica più spiccata. I tipi e gli atteggiamenti convenzionalmente rilassati lasciarono il campo a figurazioni di drammaticità commossa e profondamente umana. Il morbido fluente panneggio si convertì in pieghe faccettate, di gusto tardo-gotico. La scultura immediatamente pre-pacheriana, di codesto stile fa ormai una maniera.

Michele attinge indubbiamente, in origine, alla scultura locale. Ma già nell'altare di Bolzano lo troviamo di tanto superiore agli esempi prossimi, da chiederci se la sua improvvisa altezza non abbia conosciuto qualche altro stimolo, ben più vivificatore dell'arte locale. E nasce spontanea una congettura. Se l'arte del Pacher conobbe a Padova gli esempi del Mantegna; perchè non avrebbe dovuto subirvi l'ascendente delle opere di Donatello? Un'occhiata ai vescovi Ludovico e Prosdocimo dell'altare del Santo, sembra, ad onta delle diversità, piuttosto insite nella differenza di tempo (1447) che nello stile, confermarci nell'ipotesi azzardata, ma non affatto inverosimile. O lasciamo da banda Donatello. Non potrà negarsi alla scultura del Pacher, e lo provano i quattro busti, un'aria famigliare all'arte dell'Italia settentrionale, nello spirito così vivido, così umano, così comunicativo e suadente.

Ma quando si chiarirà del tutto il mistero che ancora avvolge le origini del Brunicense? Giovanetto, noi lo vediamo allontanarsi dal loco natio verso altri paesi; imboccare le valli del Cadore per scendere nel Veneto. Dove? Quaggiù lo cerchiamo tuttora; nella speranza che un giorno ci sia dato scoprire le tracce del suo passaggio o del suo breve soggiorno.

ANTONIO MORASSI

Digitized by Google

EUGENIO GIGNOUS

1850-1906

Eugenio Gignous nasce a Milano il 4 Agosto 1850 da padre francese, trapiantatosi in Italia per esercitarvi il commercio delle seterie di Lione, e da Marianna Taveggia - Brizzolara, donna, per tradizione famigliare, ornata di ottima cultura.

Esce dunque questo pittore lombardo da una ricca famiglia borghese, che decade, col declinare dei suoi commerci per le note vicende politiche del periodo compreso tra il '48 e il '56.

Come siansi rivelate le tendenze del ragazzo verso le arti del disegno non è precisamente noto; solo si ricordano acerbi rimbrotti paterni per un limitato rispetto delle pareti appartenenti alla domestica abitazione, e — santo patriottismo — rimbrotti ben più acerbi per una certa tendenza del pittore in erba a immaginar soccombenti le armate francesi in rappresentazioni di cruente battaglie; figure belliche, coteste, suggerite certo alla nascente fantasia dai convulsivi avvenimenti del tempo. Si parla anche di una certa antipatia del giovanetto per le costruzioni ortopediche, che si manifesta quando vuole avviarvelo uno zio materno alla ricerca di un successore per la prospera bottega; le aspirazioni artistiche non trovano forse sbocco adeguato in un tal genere di applicazioni plastiche e agli orizzonti di una tranquilla agiatezza si contrappone un netto rifiuto.

Così, nonostante la classica ostilità del buon padre borghese, vediamo Eugenio Gignous iscriversi nel '64 al corso d'ornato dell'Accademia, per passare al paesaggio nel '65 e per restare a Brera fino al '70 seguendovi diligentemente i corsi di plastica e storia generale dell'arte, di litografia e del nudo. Dai documenti dell'Accademia e dai ricordi dei condiscepoli, la figura dell'allievo risulta fra le più rispettose ai regolamenti braidensi e fra le più meritevoli di scolastiche distinzioni. Sia ciò virtù della disciplinata educazione borghese o della latente e vigile contrarietà paterna, pronta all'intervento al primo insuccesso, piuttosto che aderenza spirituale agli insegnamenti accademici, non è facile dire; tuttavia, quando ci si ponga dinanzi al già vivace quadro dell'ambiente artistico milanese del tempo, si è portati a immaginare il diligente allievo che castiga nelle fredde accademie o nelle copie del Calame le simpatie per i rivoluzionari di allora: per lo scapigliato Cremona, per l'Induno patriota o pel Praga poeta e pittore vagabondo e irrequieto. Ed è facile pensare quanto egli deva ringraziare in cuor suo la fatalità che lo porta, con la famigliare abitazione, in quell'ortaglia, accanto al Monastero delle Fatebenesorelle a Portanuova, teatro di tante facezie degli Scapigliati, avendovi trovato romantico posto lo studio di Tranquillo Cremona, ospitale per molto tempo anche al Ranzoni.

È da quest'epoca — siamo verso il '70 — che si lega la risaputa amicizia tra il Ranzoni, il Cremona ed Eugenio Gignous; i primi, pittori già noti; l'ultimo, sul nascere.

Eugenio Gignous ha allora appena venti anni: è perciò spiegabile, e potrebbe dirsi fatale, che subisca una certa influenza dai più maturi ed autorevoli amici, sebbene, sia nei loro confronti che nei confronti della Scapigliatura da loro capeggiata, non arrivi mai a determinarsi un completo abbandono. La consuetudine del Gignous col gruppo milanese si concreta più che altro nella deferenza verso i capi e nella subordinazione ad una maniera di vita che allora sembrava necessaria divisa dell'artista vero. Se si pensa infatti al temperamento, gioviale sì ma profondo, dolce e

Digitized by Google

contemplativo di questo lombardo; scarsamente dotato di pratico senso, ma peraltro non certo sprovvisto di equilibrio; finemente educato per di più da una madre sensibile, intelligente ed ornata e da un padre rigido e autoritario, si è portati a vederlo nelle indiavolate comitive all'osteria del « Polpetta » o all' « Offelleria Lazzaroni » più spettatore che attore. Si vede la nota quasi stonata della cravatta che si annoda a dovere e della testa ravviata, fra i nastri svolazzanti ed i cappellucci a sghimbescio sulle teste zazzerute. Tuttavia una consuetudine del Gignous con gli Scapigliati, e più specialmente col Ranzoni e col Cremona, esiste e dura a lungo.

Ma il pittore intanto, pur distratto da un modo di vivere per lui troppo intenso di discussioni e di allegre baldorie, lavora. Dopo il premio ottenuto col *Cortile rustico alla Colombera*,

Fig. 1. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Paesaggio ».

alla Esposizione di Brera del '70, partecipa attivamente a tutte le manifestazioni artistiche milanesi e a tutte le più importanti italiane e straniere: nel '77 a Milano con *I fiori del chiostro* ha un successo pieno; dal '71 è presente a tutte le Promotrici genovesi, nel '77 espone alla Nazionale di Napoli, dall' 87 è assiduo alle Biennali veneziane e dal '93 alle Quadriennali di Torino. Espone a Parigi, a Bruxelles, a Londra, a Monaco di Baviera, a Rio Janeiro, a Buenos Aires, ecc.

Non sono estranei i giovanili successi al suo matrimonio, sposando egli, nel marzo dell' 81, Matilde Ferri, figlia di un appassionato amatore d'arte, nella cui casa spesso si riunivano i pittori più significativi di allora: il Ranzoni, il Carcano, Mosè Bianchi e con essi anche il Gignous.

Vivono gli sposi i primi anni di comunione a Milano per trasportarsi più tardi, nell' 87, a Stresa. Si pensa che il pittore possa trarre vantaggio dal vivere di continuo e comodamente in un ambiente più adatto ai suoi orientamenti e dall'allontanare le numerose compagnie. È così che dal 1887 Eugenio Gignous fa di Stresa il suo quartier generale, da cui, in estate, sale o a Gignese, che per primo aveva scoperto col Bazzaro e il Dell' Orto, o nell'alta montagna del

Digitized by Google

Piemonte per dipingere i suoi boschi, le sue malghe, i suoi ghiacciai; per l'inverno c'è il paesaggio ineffabile del lago o la corsa in Riviera.

A Stresa, tra la pittura e la famiglia, che vede accrescersi con gioia di graziosi bambini, trova in effetto l'ambiente più acconcio al respiro della sua arte, e vi crea la parte migliore dell'opera sua. Non più lunghe soste serali ai tavoli del caffè o sulle sponde verdi del bigliardo,

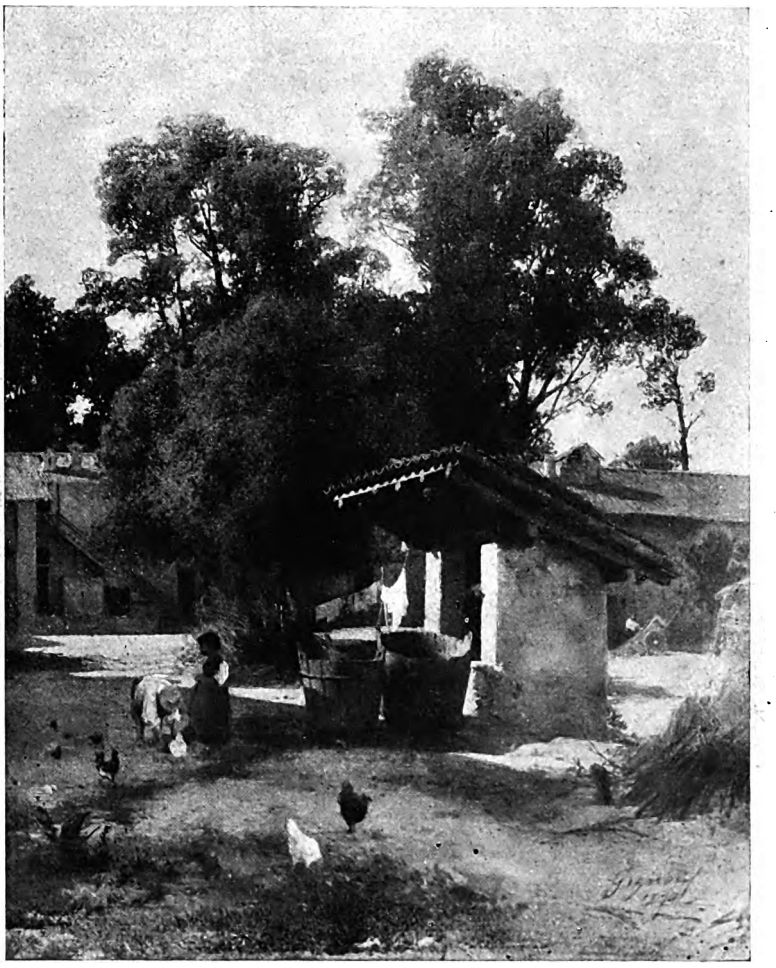


Fig. 2. — Milano, Galleria d'Arte Moderna.
E. GIGNOUS: «Cortile rustico alla Colombera».

ma contemplazioni di paesaggi mattutini; non più accanite discussioni, ma elementari, pacati e piani discorsi coi vivaci fanciulli che guardano il babbo dipingere.

Questo paesista lombardo vive ed opera dunque principalmente nella sua Lombardia o nel vicino Piemonte, facendo qualche sosta giovanile in Val Maggia, a Roma e in Toscana. Si reca anche talvolta a Lione, per visitarvi i parenti e da lì sale forse a Parigi. A dipingere marine va sovente in Riviera e più tardi a Venezia.

Eugenio Gignous si spegne a Stresa il 30 Agosto 1906 a 56 anni, mentre sta conchiudendo un'opera di naturale talento e d'amore.

Digitized by Google

Si può dire che la pittura lombarda, dall'inizio agli ultimi decenni del secolo XIX, quando si tolga l'autentica meteora romantica del Faruffini, fu in genere una serie di compromessi fra il manierismo settecentesco e il neo-classicismo, tra l'accademia e il romanticismo: compromessi attraverso i quali la tradizione chiaroscurale-coloristica della regione riesce a mantenere il suo filo per riaffiorare nel Piccio e in Domenico Induno. Nel Piccio, che alla pittura di contenuto e scritta di allora ne contrappone una originale, sensibilissima, spavaldamente spregiudicata ed ariosa che realizza l'oggetto immergendolo nella sua atmosfera: nell'Induno che, quasi contemporaneamente, inizia una originale pittura veristica, in quadretti di genere, la cui importanza nel tempo e nell'ambiente si può dedurre dai lamentevoli rimproveri che gli rivolge il Rovani.

È noto come il Piccio, il Faruffini e l'Induno rappresentino i germi della nuova pittura

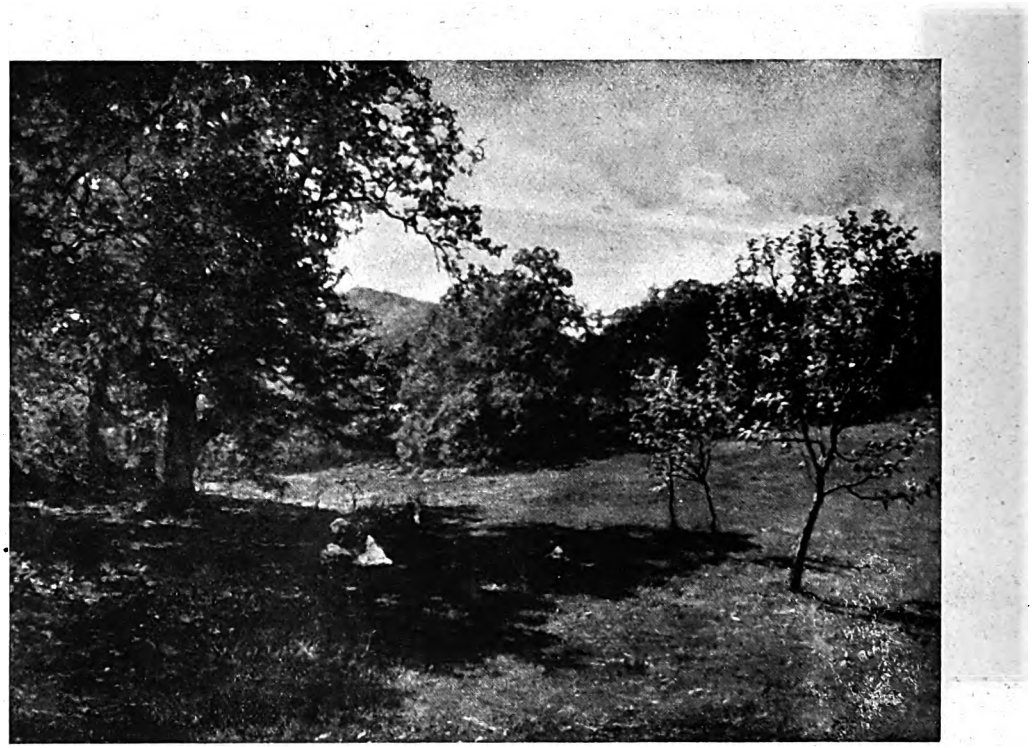


Fig. 3. — Milano, Galleria d'Arte Moderna. - E. GIGNOUS: « Sul Mottarone ».

lombarda. Dal binomio Faruffini-Piccio deriva Cremona e Ranzoni; dall'Induno, che a sua volta certamente deve al Faruffini, il così detto realismo lombardo.

Contemporanei al Piccio al Faruffini ed all'Induno possono dirsi quegli importanti movimenti regionali italiani che ebbero i loro sviluppi fino agli ultimi anni del secolo XIX: il napolitano col Gigante, col Palizzi e col Toma, il romano col Costa e col Vertunni, il toscano col Lega, col Fattori e i macchiaioli.

Cosicchè il realismo lombardo viene lievemente ritardatario, ma assume aspetti suoi particolari ed importanti; e nel dire che il suo inizio può stabilirsi con Filippo Carcano da un lato e con Mosè Bianchi dall'altro, entrambi nati nel 1840, se ne stabiliscono i caratteri che risiedono essenzialmente nella amorosa osservazione del vero e nella sua coscienziosa e cordiale rappresentazione;

Digitized by Google

orientata nel Carcano più verso una visione luministica, tanto da sboccare nel divisionismo della *Partita a bigliardo* del 73; e nel Bianchi più verso una visione coloristica decisamente induniana, che guadagna più tardi di autenticità quanto perde di illustrazione.

Ma altri e ben più autorevolmente esaminarono con larghezza il processo formativo dei realismi regionali e di quello lombardo, determinandone derivazioni ed influenze; è l'ora per noi invece di mettere nel quadro Eugenio Gignous.

Si è detto già che Eugenio Gignous entra all'Accademia di Brera nel '64, iniziandovi nel '65 il corso di paesaggio sotto la guida del Riccardi, facile, brillante ma, in sostanza, mediocre

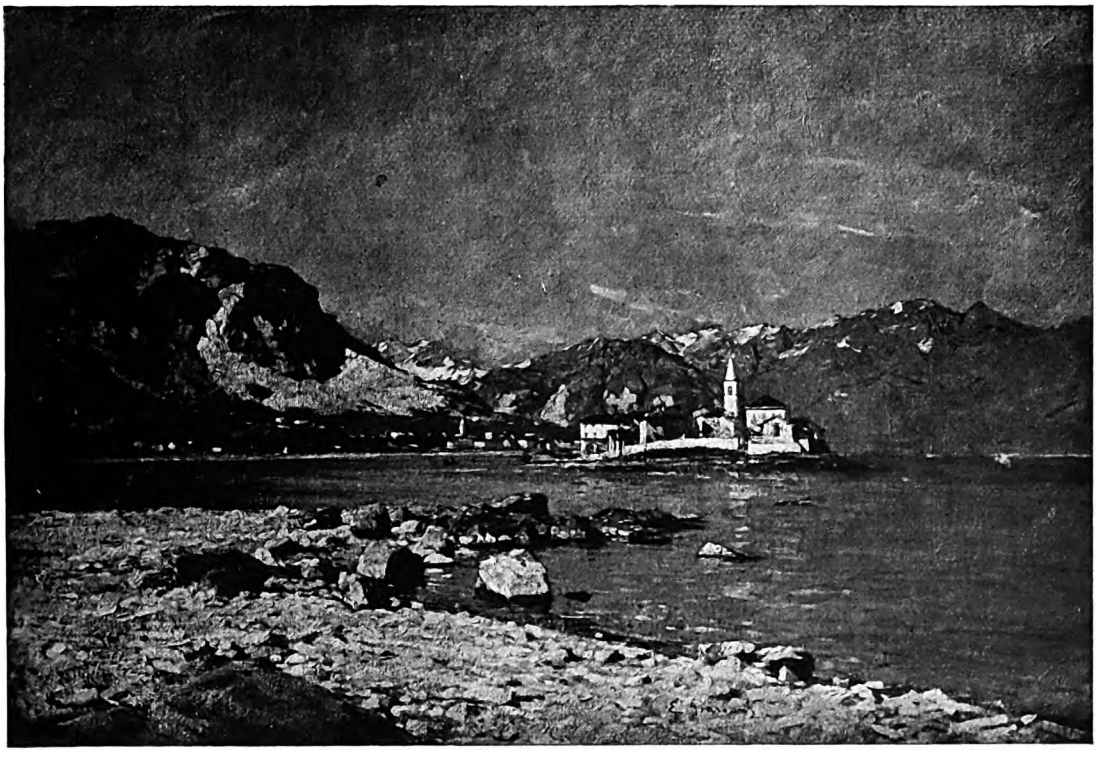


Fig. 4. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Lago Maggiore ».

pittore, i cui piacevoli compromessi fra manierismo e verità si riflettono, nell'insegnamento, in alternative sistematiche tra la copia del Calame e la scorribanda primaverile fuori porta. Si è detto anche che, compiuti i corsi accademici, Eugenio Gignous esce da Brera fra il '69 e il '70, quando cioè a Milano operano Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni; mentre il Carcano e il Bianchi, abbandonate le brevi prove sul quadro storico, hanno già iniziato quel così detto realismo a cui più su si è accennato: insomma, quando la parte più viva della pittura milanese si è già messa in fase, forse attraverso processi più genuinamente tradizionali che altrove, con i movimenti regionali italiani maggiormente vivi i quali, tutti permeati di volontà di reazione all'accademia e di aderenza alla natura, avevano fatto la loro prima apparizione ufficiale alla mostra nazionale di Firenze del '61, provocando le grottesche per quanto innocenti ironie del povero Yorik.

Digitized by Google

È molto probabile dunque che Eugenio Gignous, spirito osservatore e meditativo, fin da quando segue diligentemente i corsi di Brera sia portato a guardare fuori della scuola, dirigendo le sue simpatie più verso gli insegnamenti primaverili che verso le invernali esercitazioni. Infatti le sue prime opere: il *Paesaggio* ed il *Cortile rustico alla Colombera*, che insieme al *Canale* sono i soli quadri rintracciabili di quel tempo, se ancora risentono la scuola mostrano però una preponderante volontà di osservazione e realizzazione del vero.

Il *Paesaggio* (fig. 1), quadro di dimensioni importanti, è una veduta di montagna sotto un cielo

Fig. 5. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Ritratto ».

temporalesco; il paese si svolge intorno a un casolare ed a un'altura rocciosa da cui scendono, per aspro sentiero, montanari e asinelli. È evidente, in questa opera, una preoccupazione compositiva secondo formule piuttosto preconcette ed una derivazione riccardiana, specialmente riconoscibile per certi azzurri del cielo tra le nubi grige e per certo modo di dipingere l'erba anemica tra le rocce sterili. Ma altrettanto evidente è in essa un qualche cosa di personalmente osservato, avvantaggiante senza dubbio la costruzione, ed in genere, la resa pittorica; resa che si avvantaggia egualmente nel *Cortile rustico* (fig. 2), in cui il preconcetto quasi scompare.

Digitized by Google

Rappresenta questo quadro il cortile di una fattoria lombarda su uno sfondo di alberi; in primo piano: un pozzo, due tini da bucato e dei bambini. La formula riappare negli alberi di fondo, ma una rispettosa timidezza ha completamente sostituito i riflessi della brava, piacevole e sciatta facilità del paesaggio accademico riccardiano.

Molti affermarono essere stato Tranquillo Cremona il vero maestro del Gignous; se non è esatto questo, si è visto tuttavia essere certissimo l'iniziarsi, fin dal 70, di una stretta consuetudine di vita tra Gignous, Cremona e Ranzoni ed il riflettersi di tale consuetudine in qualche senso e per qualche tempo nella pittura del più giovane. E si è aggiunto anche non doversi da questo dedurre annullamenti, neppur temporanei, nella personalità del Gignous.

Il *Cacciatore*, del '71 o '72, *Alberi dell'ortaglia*, *Fatebenesorelle* del '73, *Bimba al bosco*

Fig. 6. — Roma, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: - « Il Ponte della Paglia ».

del '75 ed alcuni paesaggi dipinti intorno a questi anni in Val Maggia, dicono, è vero, delle influenze accennate, ma tanto più lo dicono in quanto essendo esse, più che sostanziali, di forma, meglio sono identificabili; si concretano cioè specialmente nella tecnica, la quale, liberandosi dalle meticolosità scolastiche, si compiace o di corposi impasti, spesso ausiliati da sovrapposizioni e velature, o, specie più tardi, di quel pennelleggiare sicuro e spezzato, caratteristico delle opere degli amici. Al contrario, nella sostanza, mentre a base della pittura ranzoniana e cremoniana sta un impianto chiaroscurale alla lombarda, in queste opere di Gignous è evidente una visione coloristica che diremo più veneziana, visione chiara anche nei pochi disegni ora trovabili.

Il notissimo quadro *Fiori del chiostro*, esposto nel '77 a Milano, è un opera assai significativa che, se non conchiude, caratterizza perfettamente questo secondo periodo della pittura del Gignous; periodo i cui tratti principali sono la tendenza alla liberazione da un certo

Digitized by Google

Fig. 7. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Bosco ».

Digitized by Google

Fig. 8. — Roma, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Il torrente ».

Digitized by Google

senso di fermo e la liberazione completa da una certa durezza: fermo e durezza che si riscontrano nelle prime opere del pittore lombardo. Questa piccola tela di contenuto romantico, che diede al Gignous molta rinomanza, è una pittura di puro colore: i bei malvoni del primo piano si isolano nell'aria, si staccano dal verde dell'ortaglia e avanzano, rispetto al pergolato sotto cui passano le quattro monachelle, nere e bianche come rondini, solo per virtù di giusti rapporti tra i verdi e i rosa delle piante, e i verdi del terreno e dei pampini.

A questa fase, che si protrae per quasi un decennio, oltre i *Fiori del Chiostro* appartengono molte opere di grande importanza, come il *Ruscello nel bosco*, *Nella stalla*, *Primavera*, *Sul*

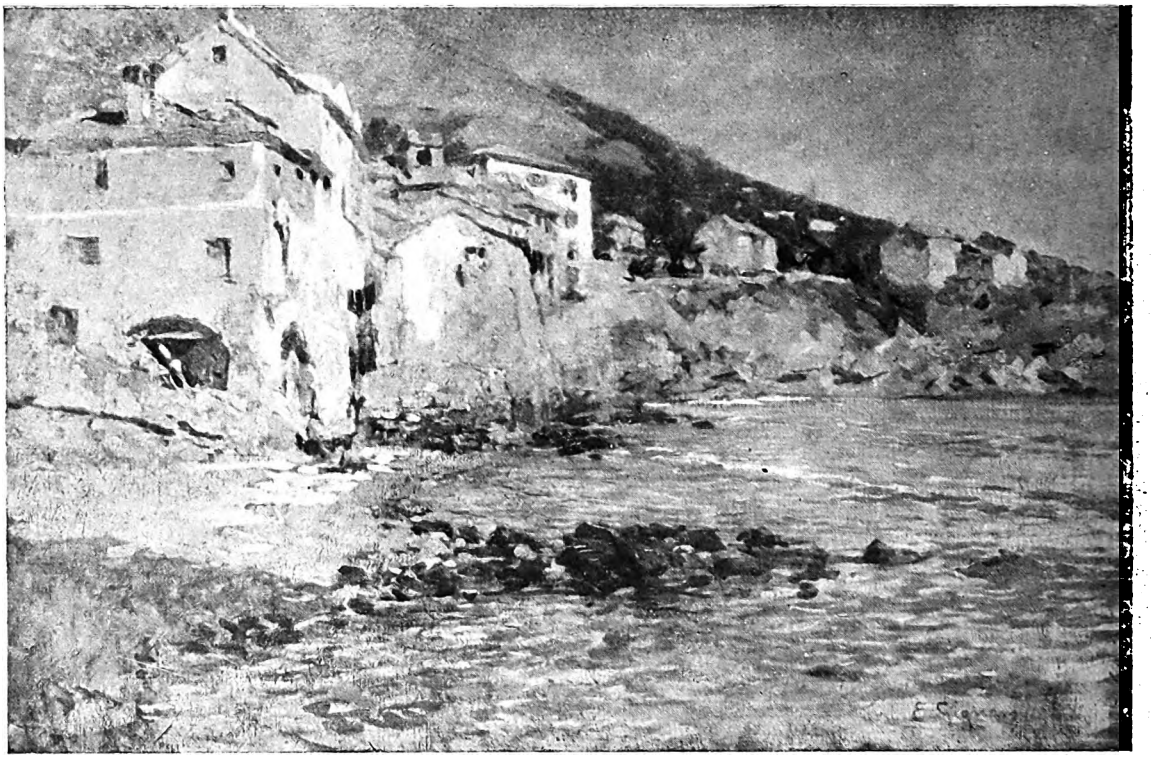


Fig. 9. — Milano, Galleria d'Arte Moderna. - E. GIGNOUS: « Villaggio di Pescatori ».

Mottarone (fig. 3). E vi appartengono anche, limitandosi questi soltanto all'attuale periodo, i dipinti di animali e di figura. Più tardi la figura serve al Gignous solo per animare il paesaggio.

Si intuisce certamente che le influenze qui sopra esaminate, per essere di quella tale natura e per essere contenute entro quei certi limiti, non possono radicarsi nella pittura di Eugenio Gignous; infatti, man mano che il pittore va maturando la sua arte, si nota un graduale liberamento anche da quei rilevati aspetti esteriori di derivazione, e si assiste al definirsi di una personalità sempre più spiccata. La tecnica diventa ricca, sciolta e vivace, ed adeguandosi sempre più dappresso alle necessità, serve una osservazione che si avvantaggia in penetrazione ed in chiarezza. Preoccupazioni di stile? Nessuna. Sola volontà di tradurre sempre più intimamente l'osservato ed il sentito; lo stile, come ogni autentico stile, scaturisce naturalmente, quasi inconsapevole. E mentre dapprima i più felici accenti si raggiungono nelle tele di minor mole, ora,

Digitized by Google

alla conquista della tecnica e di una maggiore chiarezza di visione, corrisponde una pari conquista di unità nel complesso dell'opera.

Ne derivano dipinti solidi, freschi, vivaci e viventi, che, mentre per il brio fan pensare alle origini famigliari del pittore, assurgono talvolta ad una monumentalità che ci riconduce ai maggiori paesisti delle epoche migliori. Ciò anche se il formato si estende, come nel *Bosco* che fu esposto a Venezia nel '95.

Lago vicino a Pallanza, Isola dei pescatori, Gignese, Il torrente (fig. 8), *Flech Horn, Monte Rosa,* superbi paesaggi per la freschezza e la sontuosità dei toni, per la solida costruzione e per la sincerità di tecnica, dipinti tutti tra l'85 e il '900, sono, fra tante altre opere, evidente commento a quanto sopra si è detto.

Commento che può avvalorarsi anche dall'esame dell'opera del Gignous acquerellista e pastellista, degnissima, sin dagl'inizi, di quella maggiore. Che il pittore si dedichi anche al pastello e

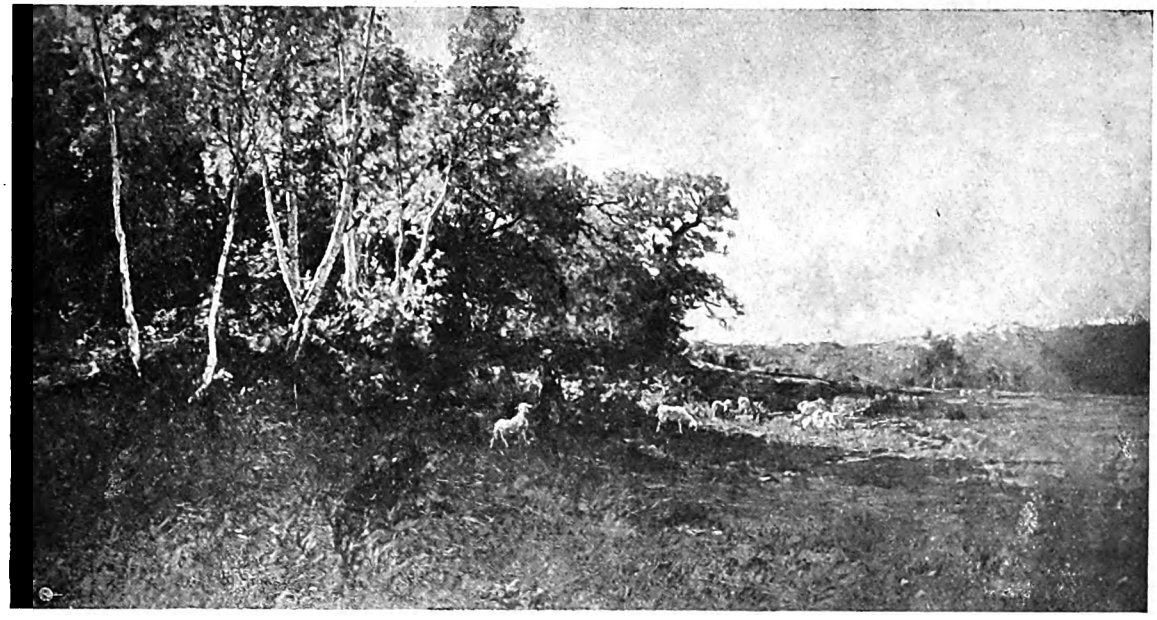


Fig. 10. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: « Paese ».

all'acquerello appar logico, quando si pensi ai suoi rapporti col Cremona ed all'onore in cui tali tecniche, specie l'acquerello, sono tenute a Milano. Sebbene le opere rintracciabili, in Italia, non siano moltissime, riescono ugualmente a definire la figura dell'acquerellista e del pastellista; è inutile dire che le qualità del pittore vi si ritrovano, come vi si riscontrano quei graduali sviluppi e quelle conquiste di cui abbiamo parlato. Un gruppo molto notevole di acquerelli risale al '78 o al '79, epoca del primo viaggio a Roma; si tratta di studi di donne della campagna romana; l'osservazione è attenta e il disegno castigato; il colore giusto, bellissimo, brillante, costruisce solidamente, con sapore classico, le laziali figure. Sono già opere importanti, che più tardi si semplificano, raffinandosi fino a comporre la squisita armonia di grigi e di neri, del *Cavaliere seduto,* e a far vivere quel *Cane disteso,* reduce dalla caccia affannosa. Si possono ritenere questi due acquerelli come dipinti verso l'80; dopo l'80 si ritrova l'abbandono della figura e l'ascendere verso una sempre maggiore semplicità e chiarezza, nell'acquerello più che altrove sensibile per il carattere della tecnica.

Digitized by Google

A questo punto gli essenziali caratteri della pittura di Eugenio Gignous risultano con cristallina evidenza, dichiarandosi derivanti da un temperamento di pittore riccamente dotato di una essenziale e fondamentale qualità: l'occhio; e per di più dotato di un immenso amore per la natura, universale ed eterna fonte di poesia. Un devoto rispetto della sua arte è il più efficace e salutare controllo per il pittore lombardo.

Si deduce facilmente da questo, come dal pennello di Eugenio Gignous non possa uscire che una pittura giusta, profonda, commossa.

Giusta, perchè sono i toni ed i rapporti precisi che, mentre rendono le materie — l'erba dei prati, le roccie dei monti, l'acqua dei torrenti e dei laghi — evidentissime e vibranti, nella loro atmosfera, costruiscono solidi terreni impeccabilmente pianeggiati.

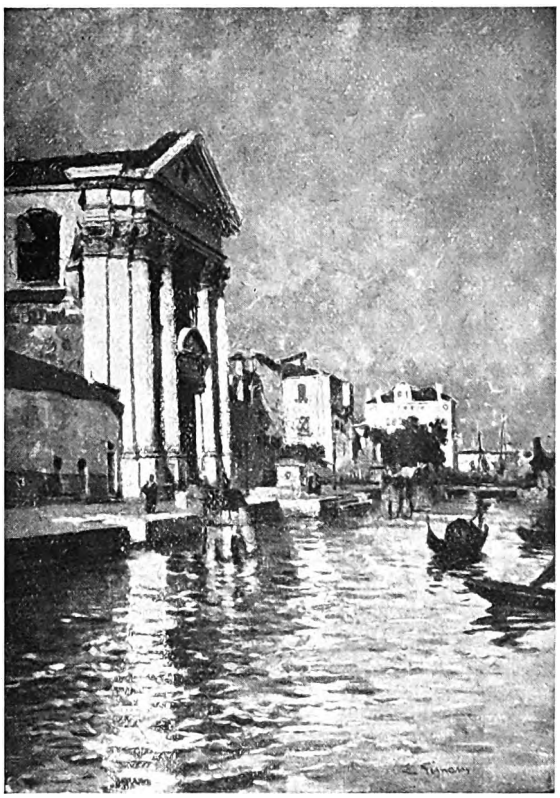


Fig. 11. — Milano, Raccolta privata. - E. GIGNOUS: «I Gesuati».

Profonda, per la ferma volontà di arrivare con coscienza a realizzazioni precise, rifuggendo dalle facili e, talvolta, pur ingannevolmente piacevoli soluzioni di mestiere.

Commossa, da essa trasparendo l'amore per le cose osservate e avvicinate con trepidazione di amante appassionato.

In questa commozione, che si sente in tutta l'opera maggiore di Eugenio Gignous, più che in certi aspetti sporadici di esteriori intenzioni fantasiose, consiste quella poesia riconosciuta quasi unanimemente dalla critica contemporanea al pittore: poesia che, per la sua origine, è più schietta e sostanziale di quanto possa esserlo quella volitiva, in alcuni paesi la cui intenzionalità determinò le più insistenti aggettivazioni. Sono queste opere — più spesso pastelli —, sparse manifestazioni ricorrenti durante tutta l'operosa vita dell'artista, dovute forse a contingenze di ambiente o di tempo.

Nel decennio che precede il 1900 si trovano i primi accenni di quel processo di sintesi che doveva informare le ultime opere di Eugenio Gignous. La morte spezza nel suo sviluppo quest'ultima fase, in cui si assiste alla ricerca dei mezzi più semplici e più larghi per giungere a risultati già conseguiti. Ora, i verdi freschi e teneri dei prati alpini, i manti di velluto viola gettati sulle montagne dai tramonti del lago, gli orditi complicati delle foglie, degli occhi di sole e delle ombre cupe sulla terra umida dei sottoboschi, le iridescenze delle acque tranquille, la sontuosa monumentalità dei castagni vetusti, tutto questo, non vuole più essere reso dalla delicata velatura verde dell'erba su l'impianto bruno del terreno, o dalla minuta tessitura che traduce passo passo l'osservazione attenta, ma da una larga pennellata su preparazioni sommarie o, talvolta, dalla magra sfregatura che appena copre la tela.

Il *Villaggio di pescatori* (fig. 9) della Galleria d'Arte Moderna di Milano, dipinto nel 1905, a cui sono contemporanei o quasi, fra gli altri, *Isola dei pescatori, Feriolo, Bosco autunnale,* è un

Digitized by Google

notevolissimo risultato di questa ultima fase dell'arte di Eugenio Gignous. In questo *Villaggio di pescatori*, di fattura larga e disinvolta, l'aria appesantita dal sole di agosto avvolge e serra il gruppo di povere casupole sulla riva sassosa del mar Ligure, tutto penetrando con semplicità ed insistenza ad un tempo, sì da costruire un paesaggio perfetto.

Avesse il Gignous in questi ultimi anni continuato i suoi abituali viaggi ed i più o meno lunghi soggiorni veneziani. Quali cose avrebbero creato le nebbioline leggere e le calde atmosfere autunnali? A quali sviluppi sarebbero giunte le deliziose impressioni ed i quadri già importantissimi per resa di atmosfera, di architettura, di ambiente e per suggestività, che furono frutto delle brevi permanenze fra l'80 e il '90? Fra i molti altri, quel delicato accordo di grigi che è il *Canale* di una raccolta milanese e quelle lontananze del bacino che si svolgono intorno al cupo veliero piantato nel centro della *Marina,* fanno intravedere che interprete sia stato Gignous del paesaggio lagunare e che opere sarebbero uscite dal suo pennello, se avesse dipinto a Venezia anche negli anni della sua maggiore maturità. Quella retorica esaltazione degli aspetti superficiali, pericolo così grave pei pittori di soggetti veneziani, non lo sfiora. Egli rende un Canale o la Laguna, la Piazzetta o il Bacino, le Zattere o il Canalazzo, con lo stesso amore e con la stessa penetrazione con cui rende il suo Lago. È l'aspetto sostanziale che questo paesista lombardo vede con chiarezza tra le insidie del facile pittoresco. Si pensa al Guardi senza irriverenza.

Se uno studioso raccoglitore di teorie estetiche provasse l'opera di Eugenio Gignous alle sue diverse pietre di paragone, affaticherebbe inutilmente l'occhio acuto, attento e desioso di scoperte supponendo un risultato negativo. Gli è che l'opera di un pittore dotato ed onesto resiste alla prova di ogni teorico binomio, nuovo o fuori di moda; sia esso arte - vita, arte - poesia, arte - intuizione, arte - carattere, arte - originalità, o sia quel che si vuole. Davanti a questo paesaggio ben composto, giusto, solido, luminoso, poetico, ognora cordiale e personalissimo, e in cui sempre si trova, per camminarvi, un prato soffice o la frescura di un bosco per la sosta, bisogna ammirare.

E sebbene l'attenzione degli storici si sia finora più sollecitamente ad altri rivolta, Eugenio Gignous tiene un posto ben determinato e di primo piano nel quadro della pittura lombarda e italiana della seconda metà del secolo XIX.

Pittura questa che, per la sua sostanzialità, onestà e schiettezza, è rispettabile ed importante nei risultati immediati; e più che tale se vista come necessario ritorno ai sensi genuini, per la possibilità di nuove ascese.

ALBERTO FRANCINI

Digitized by Google

DUE PANNELLI INEDITI DEL FONTANESI

— Due pannelli decorativi su tavola (164 × 62, fig. 1-2); sormontati da due cimase pure su tavola (18 × 84, fig. 3-4).

— Dipinti prevalentemente con bitume, diluito più o meno ad approfittare molto spesso del tono del legno, e rialzato nelle luci con pochi tratti di biacca e di carminio.

— Proprietà Marchese Matteo Càmpori, Modena; (non fanno parte della « Galleria Càmpori destinata in dono alla città di Modena », bensì della collezione privata del marchese Matteo Càmpori).

Sia per la maniera con cui sono dipinti, specialmente nelle cimase, sia per la tradizione orale di Casa Càmpori, questi pannelli, benchè non firmati, non soffrono il minimo dubbio sulla propria paternità; ma piuttosto sull'epoca in cui furono eseguiti.

Infatti, se ci fossero rimaste le sole cimase, queste, nonostante la simmetria e l'insolito formato oblungo, non si sarebbero potute attribuire che all'ultima maniera del Fontanesi, e aggregare a quella serie di cosidetti « schizzi » o « studi » o « abbozzi » in cui, molto più che nei paesaggi distinti da un titolo letterario, il maestro consumò la propria attività nel periodo torinese, che, con la breve interruzione di Tokio (1877-78), va dal '69, data in cui egli venne a Torino per assumere la cattedra all'Albertina, all' '82, data della morte. Ed anzi, nello spazio di questo stesso periodo, le cimase parrebbero doversi avvicinare più all' '82 che non al '69: perchè del trattamento monocromo; dell'uso quasi esclusivo del bitume; della violenza delle luci di biacca e carminio nei celi e negli orizzonti; della pennellata grassa, larga, tirata lunga, aderente; dell'abbondanza delle raschiature; del color ligneo lucido della tavola adibito a intonazione generale, e però quasi sempre visibile attraverso le velature e le spezzature della tinta; di tutte queste parvenze, che sono particolari anche alle cimase in questione, si costituiva quel tragico fantasma, che Fontanesi perseguì con ardore crescente negli ultimi anni della sua vita lungo innumerevoli guazzi e disegni.

E se questa tragicità nelle cimase reclama la data dell'ultimo periodo, certi curiosi riflessi nipponici nei pannelli paiono, a tutta prima, confermarla.

Il taglio bislungo, le quinte di alberi che salgono lunghi e sottili verso l'arco delle loro fronde riunite, il fondale dove roccie e cascate vertiginose si stampano in una vaporosa tenuità, e perfino quello sfilaccicare di fusti rami cauli e quel foglieggiare fitto di fibrille luminose, tutto in questi pannelli — composizione e trattamento — sa di estremo oriente.

Ma il fatto che nessuna altra opera del Fontanesi ha serbato la benchè minima eco del soggiorno a Tokio (si ricordino le pagode squisitamente occidentali del Museo Civico di Torino) basta a dare un senso contingente a questi caratteri.

Pensiamo piuttosto che « i pannelli decorativi » di grandi dimensioni come questi costituiscono il genere a cui quasi esclusivamente si applicò Fontanesi dai quindici ai trenta anni, senza mai riprenderlo in seguito, tanto meno nell'ultimo periodo (1).

---

(1) Il genere scenografico vedutistico che prevaleva in Italia nella seconda metà del '700 si era conquistato a Reggio il dominio quasi esclusivo della pittura: tanto da fiorirvi incontrastato per buona parte del secolo seguente, ignaro di neoclassicismo, di purismo e di naturalismo.

Quando Fontanesi quindicenne prendeva il partito di dedicarsi alla pittura, egli non si vedeva d'attorno che illustri esempi di scenografi e di vedutisti. Celebri scenografi e vedutisti nella loro Reggio erano Francesco Fontanesi (1744-1795) e il nipote suo Giovanni Fontanesi (1813-1875), nè l'uno nè l'altro,

Digitized by Google

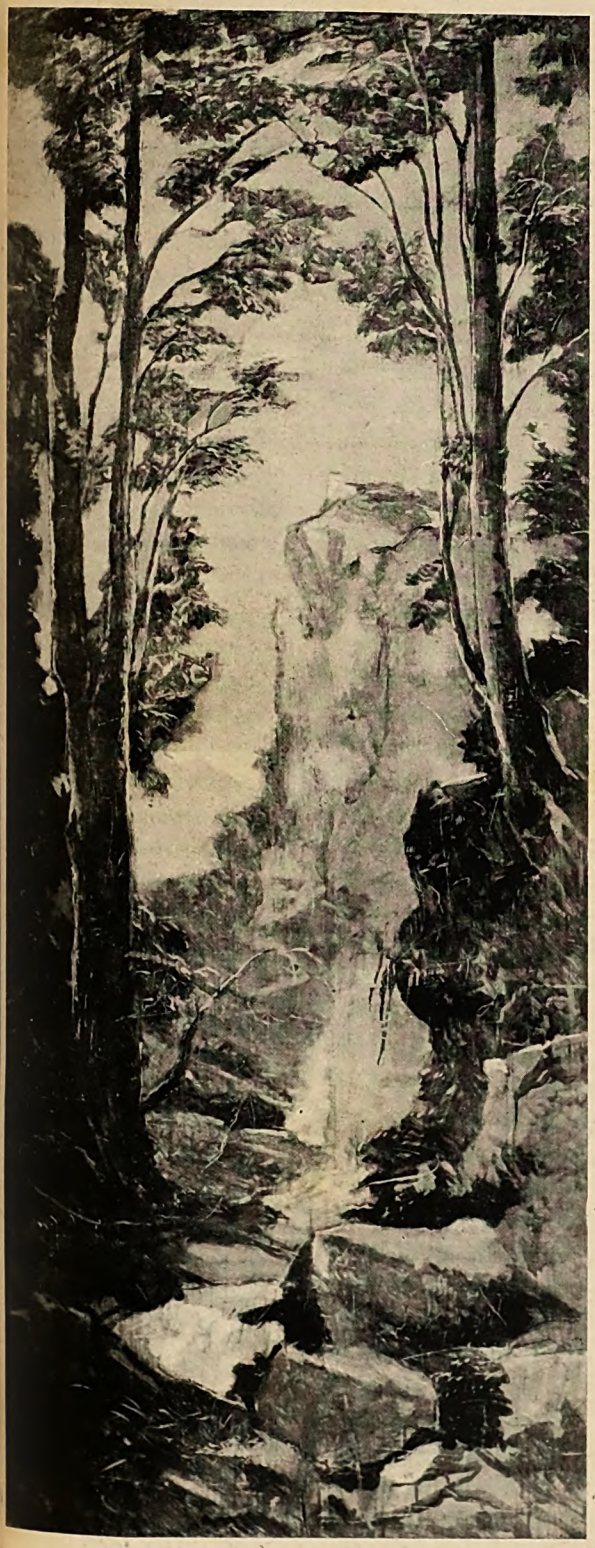


Fig. 1. — Modena, Proprietà Càmpori.
ANTONIO FONTANESI: « Pannello decorativo ».

Fig. 2. — Modena, Proprietà Càmpori.
ANTONIO FONTANESI: « Pannello decorativo ».

Digitized by Google

Nè il soggetto dei nostri due pannelli è in contrasto con i soggetti usati in quei « paesaggi di maniera » di derivazione settecentesca dipinti dal Fontanesi in quel tempo. Confrontandoli con le riproduzioni (Calderini) di quelli eseguiti verso il '45 per il Caffè degli Svizzeri in Reggio, si scorge una stretta parentela di motivi.

Quanto al trattamento filamentoso e al sapor nipponico, non si può escludere che Fontanesi abbia veduto qualche incisione che riproduceva opere dell'estremo Oriente, o qualche pittura arieggiante un carattere orientale.

Più inquietante è l'arditezza, la spregiudicatezza della tecnica. Gli stessi pannelli, che nello insieme si perdono causa l'incertezza fra una definizione lineare, per ottenere la quale filamenti e sfilaccicature dovevano imporsi con carattere esclusivo, e una visione luministica, che richiedeva degli scuri più forzati e delle luci più accentate (ciò che accade nelle cimase), gli stessi pannelli rivelano, specialmente per come sono costruite le rocce di primo piano, il gioco violento e sicuro della stessa mano che ha dipinto i guazzi di tramonto del Museo Civico di Torino (1).

Per spiegare la cosa, dapprima si dirà che, se in questi guazzi la tecnica spregiudicata, violenta, monocroma era un risultato dell'ormai elaborata fantasia Fontanesiana, per contrario nei pannelli, e particolarmente nelle loro cimase, l'occasione esterna di fornire delle monocromie al bitume ha probabilmente favorito l'anticipo quasi miracoloso di quei tramonti spettrali.

In secondo luogo, si cercherà di stabilire quale rapporto corra fra queste mirabili cimase e la pittura scenografica e vedutistica nell'ambito della quale sono nate. Fissare questo rapporto equivale, in certo senso, a chiarire i modi più essenziali del Fontanesi. Infatti, lasciando stare che Fontanesi sia vissuto nella stessa città, lontano da qualsiasi influenza che non fosse quella della scuola locale, fino a trenta anni, e cioè per tutto quel periodo che di solito è capitale nella formazione di un artista, lasciando stare queste considerazioni puramente pratiche, ma che pure hanno un certo peso, si riscontreranno facilmente nel luminismo accademico e nel paesaggio decorativo, o vedutistico, o manieristico, di quella scuola vedutistica e scenografica ancora in tutto settecentesca gli attacchi più concreti rispettivamente al luminismo tragico e doloroso, al paesaggio lirico e astratto di Antonio Fontanesi.

Non sto a dire come gli impianti scenografici (quinte scure in primo piano e fondali chiari luminosi) siano comuni ed essenziali a tutto l'ultimo e migliore Fontanesi. Nè come il « motivo dal vero » passasse molto spesso in secondo ordine, come se Fontanesi avesse continuato a dipingere « vedute di fantasia ». Nè come poco o nulla di nuovo poteva offrirgli un Calame a Ginevra, dove si recò quasi subito dopo aver lasciato Reggio, se non rafforzarlo nel suo ormai trilustre abito settecentesco. Lo stesso si dica a proposito di Turner e di Corot, poichè sappiamo quale Corot abbia formato l'ammirazione di Fontanesi; e considerando tuttavia quanto coraggio ad osare,

---

benchè omonimi, parenti del nostro. Altri pittori reggiani dedicati tutti allo stesso genere furono il Carnevali Cesare († 1812), il Parmeggiani, il Lucini (1770-1845), il Menozzi (1777-1841), il Montavoci (1779-1858), il Carnevali Vincenzo (1779-1842), il Pozzetti (1782-1854), il Pellizzi (1818-1874), il Prampolini (1823-1865), e il Minghetti (1786-1853) che fu maestro di Antonio Fontanesi. Per non dire di altri delle città vicine; come il Boccaccio di Parma (1790-1852) che, recatosi nel '40 a Reggio per dipingere alcune scene, conquistò il nostro Fontanesi, il quale « lo ammirò moltissimo e ne adottò tutti i metodi nel bene e nel male » (G. B. Venturi presso Calderini). Lo stesso G. B. Venturi riferisce, unitamente al dott. Bezzi, che Fontanesi « appena uscito dalle scuole, incoraggiato dal buon Minghetti e spinto dal bisogno, cominciò, benchè giovanissimo, ad assumere lavori di decorazione murale per appartamenti di famiglie agiate, eseguendo medaglioni di fiori, di figure, di paesi, coprendo soffitti e grandi pareti di sale anche con ornati, prospettive architettoniche e vedute pittoresche ».

(1) Per quanto insuperati, questi pannelli non sono *soli*, fra le opere giovanili, reggiane o del primo periodo ginevrino, del Fontanesi, a ricordarci l'ultima sua maniera. Si ponga mente, per ovvie ragioni, specialmente ai disegni e agli schizzi (per esempio, cfr. lo schizzo d'album di Thierfstein, pag. 15 Calderini).

Digitized by Google

Fig. 3 e 4. — Modena, Proprietà Càmpori. - ANTONIO FONTANESI: « Pannelli decorativi ».

Digitized by Google

quanto aiuto morale ad imporsi come individuo egli deve ai francesi, e sopratutto all' amicizia del Ravier.

Preziose dunque restano sempre le parole di quel G. B. Venturi che lo conobbe giovane a Reggio e disse di lui in quel periodo: « Fontanesi amava l'*effetto del soggetto* e del *chiaroscuro* più che lo stesso *colorito* e che il *vero* ». Preziose come documento e come definizione critica; nelle quali si capisce che chiaroscuro — ciò che noi chiamiamo per convenzione luce e ombra, o luminismo — vien contrapposto a colorito; e che l'effetto del soggetto — l'impressione quasi scenica che produceva il « paese di invenzione » con le sue cupe foreste e i suoi celi tempestosi — vien contrapposto al vero.

Del resto, devono esistere ancora oggi in Reggio non scarse prove di quanto abbiamo avanzato. E mentre ci ripromettiamo di rintracciarle un giorno o l'altro, ricordiamo come l'oblio di tali ricerche « locali e settecentesche » abbia suggerito, a proposito di molti altri maestri del nostro '800, delle spiegazioni assurde, sotto figura sia di una pressochè totale influenza francese, sia di un ritorno alle scuole locali sì, ma di troppi secoli distanti per avere efficacia storica, sia di un tuffo nelle pure acque delle forze primigenie e naturali: spiegazione, quest'ultima, inutile, perchè — coteste parole essendo prive di un senso storico — può valere per tutti i casi, e cioè per nessuno.

MARIO SOLDATI

I nostri abbonati troveranno accluso a questo numero l'Indice (I: Generale; II: degli Autori; III: degli Artisti; IV: dei luoghi e delle opere) dell'annata 1927 di ***Vita Artistica.***

I non abbonati che, per completare la collezione della rivista, desiderassero averne copia, non avranno che a richiederla con cartolina-vaglia di L. 5 all'Amministrazione di ***PINACOTHECA,*** *Roma (37), Via Antonio Bosio, 15.*

Pubblicazioni e manoscritti relativi alla parte antica dovranno essere spediti a: ***Roberto Longhi,*** *7, via Mogadiscio, Roma (37); quelli relativi alla parte moderna a:* ***Emilio Cecchi,*** *11, corso d'Italia, Roma (34).*

Tutta la corrispondenza relativa all' amministrazione, dovrà invece essere indirizzata a: ***PINACOTHECA,*** *via Antonio Bosio, 15, Roma (37).*

TULLO GRAMANTIERI, *direttore tecnico gerente responsabile* Tipografia Selecta, Via Cicerone, 65

Digitized by Google

SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI

Capitale interamente versato L. 20.000.000

SEDE SOCIALE: MILANO, VIA BIGLI 21

PORCELLANE

MAIOLICHE

TERRAGLIE

COMUNI

PIASTRELLE PER

RIVESTIMENTI

DI PARETI

ARTICOLI IGIENICI

CERAMICHE

D'ARTE

CRISTALLERIE

ARGENTERIE

MILANO - Via Dante 5.
TORINO - Via XX Settembre 71.
GENOVA - Via XX Settembre 3 nero.
BOLOGNA - Via Rizzoli, 10.
LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 27.
PISA - Via Vittorio Emanuele 22.
FIRENZE - Via Rondinelli, 7.
ROMA - Via del Traforo 147-151.
NAPOLI - Via S. Brigida 30-33.
CAGLIARI - Via Campidano, 9.

BAGNI DI MONTECATINI

Digitized by Google

GALLERIA MICHELANGELO

ARTE ANTICA E MODERNA

ROMA - VIA FRANCESCO CRISPI 115 - ROMA

Scuola Fiamminga XVII secolo

GALLERIA SANGIORGI

PALAZZO BORGHESE

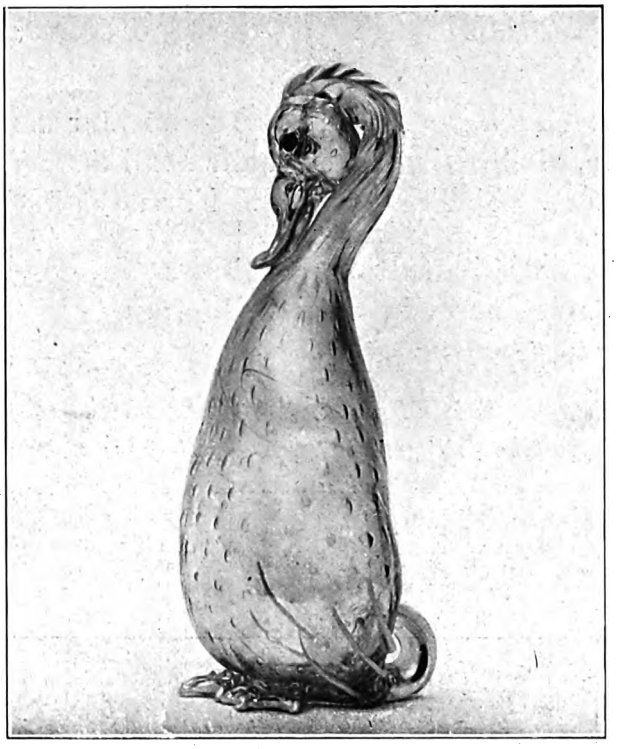
ROMA

VIA RIPETTA 117 - TELEFONO 60-861

Digitized by Google

VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.

MURANO - 47 FONDAMENTA VETRAI - TEL. 23-38



SEDI IN ITALIA:

FIRENZE (1)	- VIA TORNABUONI, 1	- TELEFONO	25-035
GENOVA	- VIA ROMA, 60-R	- »	51-706
MILANO (3)	- VIA MONTENAPOLEONE, 25 . . .	- »	70-539
ROMA (8)	- VIA CONDOTTI, 90	- »	63-992
TORINO	- VIA CAVOUR 9-bis	- »	51-593
VENEZIA (24)	- PIAZZETTA LEONCINI, 314	- »	20-45

SEDI ALL'ESTERO:

AMSTERDAM	- WETERINGSCHANS, 79	- TEL. 43-617
BERLINO W 15	- KURFÜRSTENDAMM, 44	- BISM. 66-30
BRUXELLES	- RUE D'AREMBERG 11-13	- TEL. 24-317
NEW YORK	- MADISON AVENUE 584	- PLAZA 01-88
PARIGI	- PLACE DE LA MADELEINE, 19 . . .	- GUT. 57-91

Digitized by Google

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA PER AZIONI COL CAPITALE SOCIALE DI L. 30.000.000 - VERSATO L. 20.000.000

« LE ASSICURAZIONI D'ITALIA » sono collegate con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

« LE ASSICURAZIONI D'ITALIA » assicurano contro i danni dell'Incendio, delle Disgrazie Accidentali e Responsabilità Civile, della Grandine, dei Trasporti, dei Furti e dei Rischi Aeronautici.

Agenzie Generali in tutte le città Capiluogo di Provincia.
Agenzie locali in tutti i Comuni del Regno.

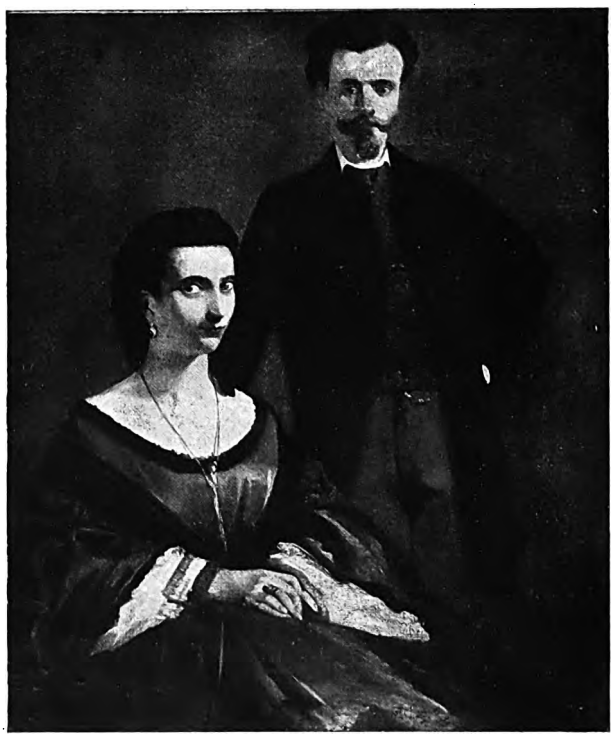
DIREZIONE GENERALE: ROMA - Largo Chigi, n. 218

TELEFONI: 62-434 - 63-330

Telefono dell'Amministratore Delegato: 62-582

MARIO GALLI: RACCOLTA D'ARTE

OPERE DEI PRINCIPALI PITTORI TOSCANI DELL' '800



GIOVANNI FATTORI: *I fidanzati (1864)*

FIRENZE
BORGO PINTI
N. 97

Digitized by Google

S. A. NIPPO CINESE

BORDOLI E GIACOBINO

BOLOGNA
VIA PIAVE, N. 1

ANTICHITÀ
CINESI
PORCELLANE
BRONZI
AVORII
RICAMI
SCULTURE
IN LEGNO
E IN MARMO

MILANO
VIA SERBELLONI, 1

FIGURE
VASI ANIMALI
GIADA
CRISTALLO
DI ROCCA
LAPISLAZZULI
QUARZO VERDE
QUARZO ROSA
AMETISTA ECC.

SI GARANTISCE L'AUTENTICITA DEGLI OGGETTI ANTICHI

DOMUS

RIVISTA DI ARCHITETTURA E ARREDAMENTO
DELL'ABITAZIONE MODERNA IN CITTÀ E IN CAMPAGNA

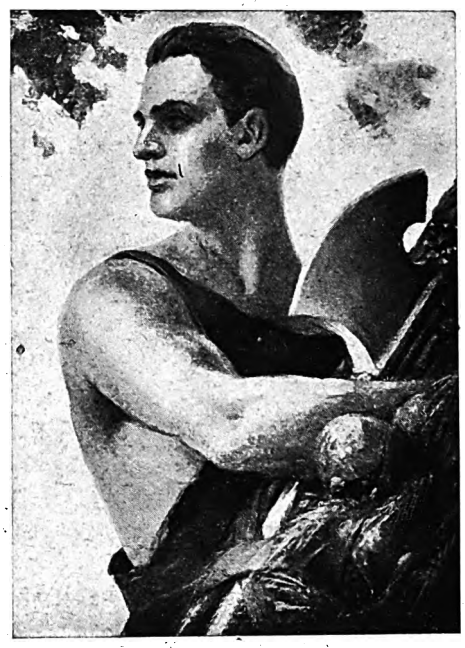
Diretta dall'arch. GIO PONTI

VIA S. BARNABA 28-B — **MILANO** — VIA S. BARNABA 28-B

Digitized by Google

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA



I capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *sono garantiti dal Tesoro dello Stato, oltrechè dalle riserve ordinarie e straordinarie dell'Ente.*

Le polizze, quindi, emesse dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *hanno il carattere e le garanzie dei Titoli di Stato.*

L'ISTITUTO ha adottato svariate forme assicurative adatte ad ogni condizione sociale.

Per le " assicurazioni popolari " non è richiesta la visita medica ed i premi sono pagabili in rate mensili.

Attualmente i capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ammontano ad oltre DIECI MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI, che è il regolatore del mercato assicurativo in Italia, ha Agenti generali in tutte le città del Regno, nelle Colonie e all'Estero.

Le Agenzie Generali e le Agenzie Locali rappresentano anche LE ASSICURAZIONI D'ITALIA, Società collegata con l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI per l'esercizio delle assicurazioni contro i danni: *Incendi, Furti, Disgrazie accidentali e Responsabilità civile, Grandine, Trasporti, Rischi aeronautici.*

Digitized by Google

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI E TUMMINELLI

VENEZIA. FIRENZE. MILANO. ROMA

Ambasciate e Ambasciatori. — Scritti di R. Paribeni. — P. Fedele. — P. Paschini. — A. Muñoz. — G. Ceccarelli. — L. Huetter. — R. Papini. — Prefazione di Ugo Ojetti. — Un volume di 180 pagine, con 77 illustrazioni in rame e 2 tricomie. Edizione numerata .. .. Lire 175 —

* * *

Mauzan. — A. LANCELLOTTI — Cartelloni, Opere varie. 128 pagine con numerose illustrazioni e 130 tavole fuori testo, gran parte delle quali a colori. Edizione numerata, limitata a 1200 copie .. .. Lire 125 —

* * *

Mobili Veneziani del '700. — G. MORAZZONI — Ricchissimo volume di oltre 300 tavole, riproducenti circa 450 mobili. Rilegatura in tela e oro .. .. Lire 300 —

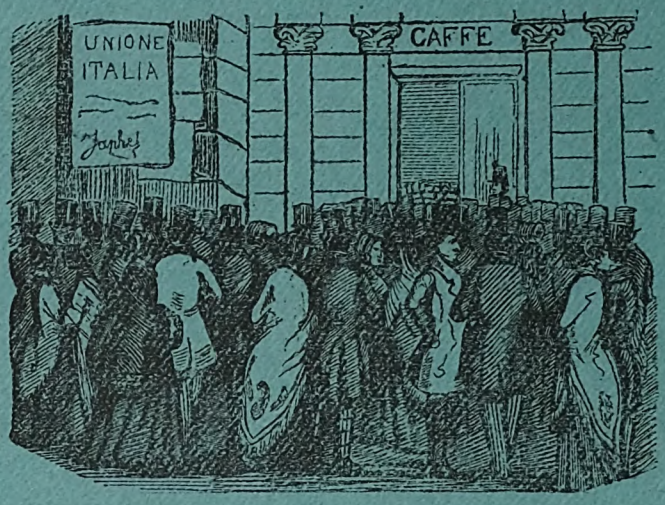
* * *

L'Architettura Romanica in Toscana. — MARIO SALMI — 320 tavole precedute da testo, illustrato da oltre 110 riproduzioni; notizie storiche, indici .. .. Lire 300 —

* * *

Il ferro battuto. — 320 tavole, riproducenti circa 600 motivi di ferro battuto, scelti fra le migliori opere prodotte in Europa dal Medioevo alla fine del XVIII secolo .. .. L. 225 —

Digitized by Google



L'ITALIANO

EDITORE IN BOLOGNA

LA RUOTA DEL TEMPO
SCRITTI D'OCCASIONE
di RICCARDO BACCHELLI
con un disegno di Morandi - Vol. di pp. 150 su carta gialla, 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

DOMENICO GIORDANI
AVVENTURE CASALINGHE
di GIUSEPPE RAIMONDI
Vol. di pp. 150 su carta gialla 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

PANE BIGIO
SCRITTI POLITICI
di TELESIO INTERLANDI
con una prefazione di V. Cardarelli, e un disegno di Bartoli, L. 7.

IL PERDIGIORNO
PRECEDUTO DA UNA LETTERA AGLI AMICI DELLA RONDA
di LORENZO MONTANO
Vol. di pp. 150 con un disegno di Longanesi 500 copie numerate L. 10.

PROSSIMAMENTE:

NERO E BIANCO di *E. Cecchi*
PASSO DI STRADA di *M. Maccari*
ELIXIR DI VITA di *C. Pavolini*
ASTRID E ALTRE COSE di *V. Cardarelli*
IL BUON NAVIGLIO di *G. B. Angioletti*

e una monografia su

GIORGIO MORANDI

con 30 riproduzioni

PREZZO DEL PRESENTE FASCICOLO: Italia e Colonie: L. 12 - Estero L. 20

Digitized by Google